NIELS HANNESTAD
Roman Art and Imperial Policy
© Aarhus University Press, 1986

Toate drepturile
asupra prezentei ediții
sînt rezervate Editurii Meridiane

ISBN 973 33 0005 5

Niels Hannestad

monumentele publice ale artei romane

PROGRAM ICONOGRAFIC ȘI MESAJ

Volumul I

Traducere și postfață de
MIHAI GRAMATOPOL

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1989

Pentru ca un om ambiţios şi întreprinzător să fie capabil de a manipula alţi oameni, el trebuie să fie capabil de a manevra simbolurile, interpretîndu-le şi reinterpretîndu-le.

ABNER COHEN[1]

Pe copertă:
Gemma Augustea,
Kunsthistorisches Museum, Viena

INTRODUCERE

Propaganda în arta romană

Cuvîntul latin propaganda *nu avea în vocabularul*[2] *roman înţelesul de astăzi, el fiind utilizat pentru prima oară de Contrareformă la începutul veacului XVII, cînd Biserica Catolică, folosind arta în scopuri politice, a deschis ofensiva împotriva protestantismului şi a destrămării interne.*

În suplimentul din 1982 la Oxford English Dictionary, *propaganda este definită drept „propagare sistematică a informaţiei sau ideilor de către o parte interesată, mai ales într-un mod tendenţios, în scopul de a încuraja ori a infiltra o anumită atitudine sau reacţie".*

Pentru anumite concepte care ar fi avut totuşi o reală acoperire, romanilor le lipseau termenii adecvaţi: nu exista, de pildă, nici un cuvînt pentru imperialism, *deşi o asemenea idee ar fi pornit de la o bază reală. De fapt, concepte ca* propaganda *şi* imperialismul *sînt departe de a fi lipsite de ambiguitate: exagerînd puţin, propaganda politică este negativă cînd este folosită de duşmani, dar pozitivă dacă e utilizată de prieteni! Într-adevăr, prea adeseori propaganda a fost atît de tendenţioasă încît cuvîntul să nu capete şi conotaţii morale. Ne referim în primul rînd la folosirea*

lui în Germania nazistă, care, datorită unor inovații speciale ale sistemului de seducere a maselor, avea un deosebit de eficient minister al propagandei. În acea perioadă, termenul căpătase o anumită coloratură, lucru constatabil, printre altele, și din faptul că în timpul primului război mondial Marea Britanie înființase un Minister al Propagandei, în vreme ce pe durata celui de al doilea război aceeași sarcină avea să fie îndeplinită de un Minister al ... Informațiilor.

Avem deci cuvîntul și îl folosim, deși el poate sugera uneori și asociații nefericite. În 1937, cînd norii războiului se adunau deasupra Europei, M. P. Charlesworth publica un clasic articol în care explica propaganda drept „producere de convingeri" sau „producere de bunăvoință"[3]. Această definiție îmi pare, prin caracterul ei neutru, justă; ea nu ia nici o poziție morală față de motivele dezgustătoare ce pot suscita uneori propaganda.

Cea mai mare parte a ceea ce în mod normal percepem ca artă de-a lungul întregii perioade romane poate fi considerată, de fapt, drept manifestări mai mult ori mai puțin directe ale propagandei. De la bun început arta a servit, indiferent dacă scopul ei era sau nu conștient formulat, la întărirea puterii și reputației persoanei care o finanța sau o comanda, întrucît fiecare operă de artă este purtătoarea unui mesaj. După C. W. Morris, unul din întemeietorii semioticii moderne, „civilizația umană depinde de semne și sisteme de semne" (1938), iar „opera de artă luată ca un întreg este o structură semnificantă ce desemnează clasa de obiecte sau situații care posedă caracteristicile pe care aceasta le are." (1939)[4].

În imperiul roman exista desigur și ceea ce am putea denumi artă apolitică. Lucru adeverit, de pildă, de operele pur decorative, precum majoritatea picturilor cu care romanii își

împodobeau pereții, sau de copiile statuilor grecești plasate în grădinile particulare. Dar chiar în cazul artei ce pare de imediată expresie apolitică, aluzii implicite pot fi depistate în alegerea unor anumite tipuri. Cînd statul ori particularii influenți hotărau să se decoreze artistic termele sau alte clădiri publice, lăsînd deoparte splendida structură arhitectonică fiind o operă în sine, atare decorațiune servea mai degrabă unui scop politic decît dorinței filantropice ca poporul să se simtă bine vizitînd băile ori ca adunarea cetățenilor sau senatul să se afle într-un mediu ambiental corespunzător.[5]

Atare abordare atît de vast concepută ar implica oricum luarea în discuție a întregii istorii a artei romane, dar nu aceasta îmi este intenția în cartea de față, ci studierea formei și funcției artei oficiale și a propagandei la Roma, în perioadele republicană și imperială. Așadar considerații stricte de istoria artei vor fi făcute numai în măsura în care acestea vor fi socotite în strînsă legătură cu demonstrația ce se va concentra asupra artei cu caracter preponderent oficial, adică arta puterii statale[6], deoarece înlăuntrul acestei sfere se reflectă în chipul cel mai limpede evoluțiile subiectului în discuție. Mai mult încă, mă voi limita în mod deliberat, pentru fiecare perioadă în parte, la punerea în lumină a acelor monumente ce par a fi cele mai reprezentative și mai ilustrative, folosind termenul „monument" în sensul său arheologic, adică spre a desemna și obiecte de mici dimensiuni cum sînt monedele.

Am socotit necesar ca fiecare capitol să înceapă cu o introducere istorică privitoare la perioada la care se referă. Deopotrivă, numeroasele citate din operele autorilor antici sînt reproduse în extenso, iar inscripțiile de pe monede și monumentele oficiale sînt integral redate și de regulă traduse. Neîndoielnic că unii cititori vor considera atare opțiune in-

utilă, prin ea sporindu-se volumul textului; pe de altă parte însă monumentele vor putea fi astfel mai bine înțelese drept ceea ce sînt ele: constituente ale unui tot mai mare.

Ca arheolog, mi-am ales drept punct de plecare monumentele sculpturale romane. Ele vor constitui centrul de greutate al analizei și vor fi prezentate cît mai pe larg cu putință, în sensul unei optici integratoare. Dar în virtutea acestei priorități, perioadele bogate în monumente vor umbri în mod necesar pe cele mai sărace în atare privință, rezultînd de aici o anume discrepanță. De pildă, sfîrșitul republicii, foarte activ din punct de vedere politic, care ne-a lăsat o bogată moștenire literară, este destul de sărac în monumente, în vreme ce perioada traianică se prezintă exact invers. Pe scurt, va fi adusă în discuție o mare cantitate de material în vederea interesării unui public cît mai larg cu putință, preferîndu-se o foarte cuprinzătoare formă de prezentare în cadrul căreia vor fi neîntrerupt subliniate tema principală și problemele implicate de ea.

Am preferat, în interesul clarității, demersul cronologic, ca în majoritatea lucrărilor de istorie și istoria artei, în locul unei tratări separate a fiecărei categorii de monumente sau complex de probleme. Acest din urmă fel de abordare ar fi dus, dintr-un anumit punct de vedere, la o mai mare coerență tematică, dar, spre deosebire de prezentarea cronologică, poate cu ușurință face ca materialul să pară deopotrivă disparat și confuz, cu atît mai mult cu cît prea puține sînt acele tipuri de monumente comune diferitelor perioade.

Singurul grup de monumente comun tuturor perioadelor sînt monedele, în felul lor putînd fi socotite o cheie a înțelegerii modului în care romanii foloseau arta în scopuri propagandistice. Una peste alta, monedele ocupă un loc foarte important, fiind poate cel mai de

seamă izvor material unitar referitor la istoria politică, economică și socială a imperiului roman.[7] Cît privește istoria politică, ele sînt surse de prima mînă în cel mai adevărat sens al cuvîntului. Informația pe care ne-o oferă este, poate, deformată, dar face autoritate prin aceea că reprezintă formularea oficială a opticii puterii diriguitoare, sau, în vremea republicii, a magistraților monetari.

Romanii au fost cei dintîi care și-au dat seama că monedele ar putea fi și altceva decît doar un mijloc de schimb, mai mult sau mai puțin frumos realizat, și că — într-o vreme în care formele de mass media cu care ne-am obișnuit nu existau — ele constituiau cea mai potrivită cale de răspîndire a propagandei politice. De fapt, astăzi nici nu mai privim monedele; de ce oare? Știm dinainte de a-i utiliza cum arată ambele fețe ale banilor, în timp ce monedele romane își schimbau frecvent aspectul, folosind o diversitate de tipuri și legende. Timbrele poștale de astăzi constituie cea mai bună analogie.

Monedele abundă în mesaje exprimate prin imagini concrete, alegorii, simboluri și legende. Oare poporul înțelegea cu adevărat un atare limbaj, reprezenta acesta o imagine fidelă a societății? Un mare istoric englez, regretatul profesor A. H. M. Jones, credea că nu.[8] E ca și cum ai încerca să apreciezi o societate modernă bazîndu-te pe emisiunile ei poștale — „acestea reflectă în primul rînd mentalitatea funcționarilor serviciului poștal."[9] Jones relata la modul polemic o anecdotă de la începuturile evului mediu, drept dovadă a lipsei de înțelegere a oamenilor de rînd pentru propriile lor tipuri monetare, care de atunci au început să devină puține ca număr și foarte nediferențiate. După Ioan, episcopul Efesului (Istoria eclesiastică, III, 4), lumea vedea în personificarea Constantinopolului pe monedele de aur, figură amazonică asemănătoare cu Dea Roma, deasupra

legendei CON(stantinopoli), o reprezentare a Afroditei. Cînd Tiberius II (576—582) a înlocuit această figură cu o cruce, faptul a fost interpretat drept confirmare a bănuielii că predecesorul său Iustinus II fusese într-adevăr un criptopăgin.

Din păcate avem în acest sens prea puține exemple literare din antichitate și este greu de conceput aplicarea acestei relatări din secolul VI întregii perioade luate aici în discuție. Nu este mai puțin adevărat că ne lipsește cu desăvîrșire vreo menționare a concepției filosofice care stătea la baza folosirii de către cîrmuitor a monedelor și a altor tipuri și simboluri iconografice ori vreo consemnare a efectelor pe care acestea le aveau asupra populației.

În afara dificultății inerente de a interpreta trecutul îndepărtat nu sîntem astăzi în Occident obișnuiți cu folosirea simbolismului vizual în aceeași măsură în care erau obișnuiți romanii și neîndoielnic că-l socotim mai greu de interpretat poate și din cauză că lesniciosul acces la mass media moderne a redus în mare parte nevoia scurtării informării extensive. Desigur, aceasta nu înseamnă că nu sîntem zilnic expuși comunicărilor pregnante în forme simple, ori că simbolurile și-au pierdut în întregime semnificația. N-avem decît să privim simbolul celebru al lui Gerald Holtom, ☮, creat în 1958 în vederea campaniei pentru dezarmarea nucleară: nimeni din Est sau Vest nu poate avea vreo îndoială cît privește înțelesul său, în ciuda faptului că în sine este un semn abstract și fără sens. Elementele auxiliare unui fenomen ca propaganda, precum alegoriile și simbolurile, mai joacă încă un rol și sînt sistematic folosite, de pildă, de campaniile politice și industria publicitară, dar, deși atare manipulare este antecalculată, nu înseamnă că putem afirma că cei vechi împărtășeau astfel de procedee ori se comportau în același chip. Atitudinea lor era fundamental empirică: ei știau foarte bine ce făceau, dar nu întotdeauna de ce procedau așa.

Chiar în materie de teorie politică, romanii erau destul de slab dotați. Conducătorii politici și generalii Romei erau prin tradiție amatori care, fără a fi lipsiți în fond de abilitate, lăsau multe în seama soartei. Atare situație s-a modificat treptat, nu înainte de apariția stării critice de la sfîrșitul secolului II e.n. cînd funcționarii și soldații de profesie au luat frîiele în mînă. Faptul că propaganda nu era făcută de profesioniști care să stăpînească bine conceptele teoriei nu ne scutește cîtuși de puțin de a analiza factorii implicați de folosirea simbolurilor date: intențiile persoanei care a comandat opera, intențiile și așteptările receptorului, precum și pozițiile individuale și sociale ale ambilor. În general, este greu să ne închipuim că simbolurile, pe care le cunoaștem de pe monede, nu erau înțelese de grupurile cărora li se adresau și că autoritățile responsabile nu făceau atare eforturi, deopotrivă cît privește imagistica și execuția tehnică, fără vreun alt scop decît delectarea cercetătorilor de mai tîrziu. M. Grant a formulat limpede adevăratul aspect al problemei, după ce a stabilit că monedele romane „serveau unui scop propagandistic într-o măsură infinit mai mare decît oricare emisiuni naționale dinainte sau după aceea", conchizînd că dacă n-ar fi fost astfel „greoaia administrație romană n-ar fi fost atît de lipsită de chibzuință încît să continue vreme de secole atare zadarnică cheltuială de energie și ingeniozitate".[10] În același sens, este greu de presupus, spre a reveni la analogia modernă deja invocată, că numeroase state autoritare acordă în mod gratuit timbrelor poștale o considerabilă importanță, dispunînd totodată de alte diferite mass media. Alegerea simbolurilor nu este lăsată la discreția funcționarilor direcției poștei, ci reflectă programul politic al sistemului. La rîndul ei, antropologia socială modernă a subliniat importanța fundamentală a simbolurilor.

Deși simbolurile sînt colective, ele pot în mod firesc semnifica diverse lucruri la populații diferite. Și chiar dacă înțelesurile lor pot fi reduse pînă într-atît încît simbolul să devină pur ornament, el nu este mai puțin eficient, așa cum va demonstra un exemplu contemporan. În Danemarca există obiceiul ca pe cosciug să figureze ramuri de palmier, dar la orice înmormîntare este de presupus că doar vicarul și cîțiva membri ai congregației își vor da seama că ramurile de palmier sînt vechiul simbol al victoriei și vor putea explica mai exact de ce sînt ele folosite la împodobirea unui sicriu. Majoritatea oamenilor le vor privi ca ornament, în mod sigur un ornament ce indică fără echivoc că e vorba de un sicriu.

Folosirea de către romani a monedelor este cu totul excepțională. Tradiția monetară română, ca și cea de astăzi, își are obîrșiile în lumea greacă unde resursele artistice ale noului mediu au fost pe deplin exploatate. Constrînse de obișnuința grecilor de a vehicula numai cîteva tipuri cu care să atingă perfecțiunea plastică, nici monedele cetăților-state, nici cele ale regatelor elenistice n-au ajuns vreodată să fie purtătoare de mesaje. Binecunoscuta tetradrahmă attică, de pildă, are pe avers capul Atenei, iar pe revers o bufniță. Exceptînd evoluțiile stilistice, acest tip de bază a rămas neschimbat aproape 450 de ani. Aceasta poate părea cu totul surprinzător pentru o cetate ca Atena unde formele de guvernămînt și partidele politice se succedau atît de repede, cetate ce era menită să preia conducerea lumii grecești. Istoria Atenei nu se reflectă cîtuși de puțin în monede: lui Pericle nu i-ar fi trecut niciodată prin minte să folosească „bufnițele", mijloc de plată recunoscut și acceptat în toată lumea civilizată, drept instrument de propagandă politică.[11] Nici perșii, vecinii de la răsărit ai cetăților-state grecești, care sub dinastia Ahemenizilor au dezvoltat, spre deosebire de greci, o

artă propagandistică bine codificată, n-au folosit decît un singur și străvechi tip monetar care a variat prea puțin, fiind același pentru emisiunile de aur și argint. Chiar în regatele elenistice, unde începuse să prindă formă acea artă care viza anumite scopuri, materialul numismatic se remarcă prin monotonia tipului și legendei.

În ce le privește, cetățile-state etrusce au folosit prea puțin moneda, iar romanii au început s-o bată destul de tîrziu și anevoie, drept urmare a cuceririi Tarentului (272 î.e.n.) prin care au devenit, în sfîrșit, stăpîni ai întregii Italii. Bogatele și avansatele cetăți grecești din sudul Italiei nu puteau accepta sistemul roman primitiv de plăți în bare turnate din bronz. Chiar cuvîntul latin pentru bani, pecunia (de la pecus = turmă de vite), stă mărturie a substratului rustic al schimbului monetar. Așadar, urmînd modelul grecesc, au introdus un sistem monetar similar care va deveni un mijloc garantat de schimb în întreaga lume mediteraneană, cu o circulație de departe superioară emisiunilor oricărui stat anterior. Ca și în multe alte domenii, romanii aveau să apeleze la un prototip grecesc în lipsa unuia propriu, așa cum vor întări mai tîrziu cuvintele lui Horatius (Epistole, II, 1, 156):

„Grecia cea cucerită cuceritu-și-a cuceritorul
Barbar și artele-aduse-n rusticul Lațiu".

Dar tocmai pentru că romanii au început să folosească tîrziu moneda, ca pe un element străin, nesimțindu-se legați de tradiție ca învățătorii lor greci, au putut să-și dea seama în cel mai înalt grad de posibilitățile acestui material.

Din pricina structurii ei sociale, societatea romană era și mai receptivă la utilizarea artei în scopuri politice, romanii fiind probabil poporul cu cea mai înaltă conștiință civică din lumea antică. Ordinea ierarhică era în mod

corespunzător menținută prin mijloace legislative. De timpuriu, cele două grupuri de cetățeni liberi, patricienii și plebeii, erau separate în acest fel, iar cînd Augustus a reorganizat structura socială a imperiului, plăsmuind o societate „statală" mai rațională, a dezvoltat la maximum și a diversificat formele stratificării sociale în antichitate și, în mod paradoxal, a asigurat concomitent acesteia cel mai înalt grad de mobilitate Ca să folosim o expresie aplicată unei perioade mai tîrzii, era „o societate ierarhică de ascensioniști pe tărîm social."[12] Membrii grupurilor sociale de jos încercau neîncetat să-și îmbunătățească statutul, iar în timpuri de criză existau nenumărate exemple de persoane de rang umil care se străduiau, fără nici un drept, să uzurpe simbolurile celor de sus.[13]

De fapt, pentru ordinea socială stabilită, de mare însemnătate erau simbolurile condiției sociale, afișate de indivizii particulari spre a indica astfel grupul căruia aparțineau. Acestea se refereau în primul rînd la îmbrăcăminte care din atare pricină a devenit ea însăși un simbol, în contrast cu practica Greciei clasice.[14] Reliefurile funerare attice sînt populate exclusiv de figuri nobile, iar sursele literare confirmă că în cadrul acestei societăți democratice era greu de făcut deosebirea chiar între stăpîn și sclav. Tucidide (I, 6, 3) afirmă că în vremea sa portul obișnuit al bărbaților era „o vestimentație lipsită de pretenții", iar Pseudo-Xenofon (I, 10) este încă și mai explicit: „Sclavii și metecii trăiau într-adevăr fără nici un fel de opreliște la Atena; să-i bați nu este îngăduit, iar un sclav nici măcar nu se dă la o parte din calea ta pe stradă. Vă voi spune îndată care este motivul acestei particularități locale. Dacă ar fi existat obiceiul ca cetățenii liberi să-i bată pe sclavi, meteci sau liberți, acesta ar fi întărit credința că cetățenii Atticii sînt ei înșiși sclavi, căci lumea

de acolo nu e mai bine îmbrăcată decît sclavii și metecii și nici nu arată mult mai bine."

Este instructiv să se alăture acestei imagini a integrării diferitelor straturi sociale următoarea relatare a lui Plinius (Istoria naturală, XXXIII, 29): „Inelele de aur deosebeau ordinul ecvestru de plebe așa cum tunica [cu benzi de purpură] deosebea pe senatori de purtătorii de inele."

Unele însemne ale rangului puteau fi uzurpate sau imitate fără prea mare risc. Greutatea de pe umerii numeroasei și importantei, din punct de vedere economic, clase de mijloc era deosebit de apăsătoare. Acest grup cuprindea oameni de origini foarte diferite, iar apartenența la el era condiționată în timpul imperiului doar de calitatea de om liber și de posesiunea unei averi de 400 000 de sesterți. Multe inele romane de bronz aurit de pe vremea imperiului au ajuns pînă la noi; scopul lor era să dea ocazia purtătorilor să se impăuneze cu pene de împrumut. În satira lui Petronius Cina lui Trimalchio (Satiricon, 32, 3), parvenitul Trimalchio poartă ceea ce pare a fi pe față un masiv inel de aur, dar în ciuda imensei sale averi el este încă numai un fost sclav și deci fără perspectivă de a fi primit în ordinul ecvestru. Oricum, la o mai atentă examinare, se descoperă că inelul e „bătut cu stele de fier". Așadar Trimalchio nu poate fi acuzat de încălcarea legii.

Societatea romană nutrea o reală pasiune pentru atare însemne și distincții, iar simbolurile aveau în general o semnificație clar definită. Chiar grupurile sociale de jos posedau un întreg registru ce le era accesibil, după cum a demonstrat Paul Zanker în strălucita sa analiză a unui grup de monumente pînă acum neluat în seamă: reliefurile funerare ale liberților romani.[15]

Așadar situația era coaptă pentru dezvoltarea unei noi arte simbolice în serviciul celor ce dețineau puterea.

NOTE

1 Cohen, [II K 13]*, p. 224, pentru „teoreticienii acțiunii".
2 Vezi Sordi [I G 66], p. 9 și urm.
3 "The Virtues of a Roman Emperor: Propaganda and the Creation of Belief" [I G 16].
4 "Foundations of the Theory of Signs", *International Encyclopaedia of Unified Science*, vol. 2, Chicago 1938, p. 1 și "Esthetics and the Theory of Signs", *Journal of Unified Science* (*Erkenntnis*) 8, 1939, p. 141. Pentru inițierea în folosirea teoriilor semiotice în arheologia clasică, a se vedea Schneider, Fehr și Meyer [II K 74].
5 Acest lucru este deopotrivă valabil pentru Roma ca și pentru cetățile mai mici, precum Pompei.
6 În vremea republicii nu este întotdeauna posibil să se facă deosebirea clară între arta privată și cea oficială.
7 Deși economia romană în perioada principatului era în fond o economie bănească, banii circulau cu precădere în orașe; în zonele rurale moneda bătută pare să fi jucat un rol minor, iar teritoriile înapoiate ale provinciilor din nord au rămas cu totul străine de ea. Vezi Crawford [II H 39] și de asemenea Duncan-Jones [I E 14], în special p. 6 și urm.
8 "Numismatic and History" [II H 64], cărula i-a răspuns Sutherland [II H 118], în special p. 49 și urm. și [II H 122], p. 98 și urm. Articolul lui Jones a fost republicat în [I E 28] cu bibliografia la p. 80 și urm., alcătuită de M. H. Crawford. A se vedea de asemenea Fears [I G 23], p. 200 și urm., Mansperger [II H 85], p. 920 și urm. și Belloni [II H 13]. Tendința monedelor romane de a generaliza tipurile este discutată de Grant [II H 55], p. XVI—XX care de asemenea, la p. 7 și urm., adoptă o poziție îndrăzneață privitoare la utilizarea în scopuri politice a monedelor romane. Atare probleme sînt atinse și de Wallace-Hadrill [I G 79], p. 307 și urm., care afirmă că majoritatea numismaților (englezi) s-au „mutat acum pe pășuni noi și economice". O importantă contribuție recentă la problema maselor către care se îndrepta propaganda este cea a lui T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom.* (*Xenia*), Constance, 1984, din păcate apărută prea tîrziu spre a mai fi inclusă în acest studiu.
9 Jones [II H 64], p. 16.
10 Grant [II H 55], p. 8.
11 Chiar dacă arta greacă pare apolitică, la o analiză mai amănunțită ea vădește mesaje politice. Astfel, J. Boardman, „Herakles, Peisistratos and Sons", *RA*, 1972, p. 57—72 și „Herakles, Peisistratos and Eleusis", *JHS*, 95, 1975, p. 1—12, a susținut că motivul Herakles-Triton și cel al prezentării lui Herakles în Olimp sînt ambele părți ale simbolisticii politice pisistratice. Pentru o mai amplă analiză a reprezentărilor istorice, a se vedea Hölscher [II K 34].
12 Această pregnantă formulare a lui C. V. Wedgewood a fost citată de Starr [I A 25], p. 61. Din păcate excelenta carte a lui Starr a apărut prea tîrziu ca să mai poată fi discutată în amănunțime, însă unele din tezele acesteia vor fi atinse în *Epilogul* prezentei lucrări.
13 Reinhold [I E 40], vezi de asemenea *idem*. [II K 64] și Kolb [I E 30]. A se vedea în genere despre rang social și mobilitate în imperiul roman Garnsey [I E 23], *idem*. [I E 24], Weaver [I E 49] și Hopkins [I E 18].
14 Vezi Bonfante Warren [I F 3], p. 585 și urm.
15 Vezi mai jos Capitolul I, nota 5.

*Siglele din paranteze trimit la bibliografie.

I

REPUBLICA

Preludiu

Abia destul de tîrziu în perioada republicană a început să apară imaginea limpede a folosirii artei în scopuri politice; nu există deci nici un motiv să ne ocupăm aici de partea timpurie a acestei perioade. Din punct de vedere cultural, Roma a rămas vreme îndelungată o provincie îndepărtată a lumii elenistice și chiar după ce devenise o mare putere au trecut ani mulți pînă să aibă o artă monumentală pe măsura importanței ei. Multe din formele artistice pe care le considerăm tipic romane apar surprinzător de tîrziu în răstimpul ce formează obiectul istoriei artei romane. C.C. van Essen avea perfectă dreptate cînd afirma: „Arta la Roma și arta romană sînt două noțiuni nu neapărat identice."[1] Faptul e adevărat, de pildă, în cazul portretului realist, dus de romani la înaltă perfecțiune și care a jucat un rol important în propaganda acestora prin intermediul monumentelor. Portretul roman realist, sau, după cum ar spune unii, verist a apărut de fapt destul de tîrziu ca să poată fi pus în legătură cu puternica influență a Egiptului ptolemaic asupra Romei, către mijlocul secolului I î.e.n.[2] Desigur, înainte de ultima parte a secolului II î.e.n. portretele, în sensul pe care-l acordăm noi cuvîntului,

constituiau un fenomen prea puțin cunoscut în lumea romană.[3]

Studiile mai vechi au acordat o deosebită importanță descrierilor istoricilor greci, printre care Polibius, la mijlocul secolului II î.e.n., a folosirii de către romani a măștilor funerare.[4] Cu greu însă pot fi ele considerate realiste în același sens ca portretele funerare în relief de la sfîrșitul perioadei republicane încoace; insertate ca niște ferestre în monumentele funerare ce flancau drumurile romane, din ele priveau pătrunzător pe trecători nu mai puțin de cinci ori șase persoane de ambele sexe și de toate vîrstele (fig. 1).[5] Mult mai adecvată este comparația cu „fețele" vaselor canopice etrusce.[6] Oricum, valoarea simbolică a acestora era aceeași ca și mai tîrziu (ca și în multe alte culturi): imaginea întrupa într-un anumit fel sufletul persoanei reprezentate.[7] Izvoarele literare stau mărturie cît privește ridicarea timpurie a nenumărate statui atît de regi, cît și de personalități importante ale republicii.[8] Ar fi însă deplasat să le numim pe acestea realiste. Unele dintre ele erau destul de mici. Plinius cel Bătrîn consemnează că înălțimea de trei picioare (0,89 m) era socotită cît se poate de potrivită pentru acele statui pe care statul le așeza în Forul roman spre a cinsti memoria celor morți în timpul unei solii.[9] Acestea corespund așadar ca mărime multor bronzuri etrusce pe care le-am clasifica mai degrabă drept statuete.[10] Cei vechi nu făceau însă deosebirea între statui și statuete.[11] Dacă Plinius și alți scriitori tîrzii relatează că extrem de puține statui dintre cele foarte vechi mai existau încă în vremea lor, nici una n-a supraviețuit pînă astăzi. Portretele cunoscute de pe monede ca și sculpturile reprezentînd pe regii romani sau pe notabilitățile republicii timpurii sînt toate socotite reconstituiri tîrzii și în consecință pot fi numite asemănări imaginare.[12]

Arta și deopotrivă modul roman prevalent de a o aprecia ne dau o imagine realistă a condițiilor contemporane.[13] Pînă către sfîrșitul republicii, societatea era rustică și patriarhală, cu o structură pe care romanii înșiși o socoteau — mai mult sau mai puțin sincer — drept ideală și al cărei simbol putea fi un om de felul lui Cato cel Bătrîn.[14] Fără a intra prea mult în complexitatea constituțională a sistemului, statul era în fond o republică aristocratică, ai cărei membri de frunte formau sfatul, adică senatul. Cei 300 de membri (sporiți la 600 după 81 î.e.n.) dețineau puterea reală, iar magistrații aleși din rîndurile lor pentru funcții cu durată de un an constituiau autoritatea executivă sau guvernul.[15] În cadrul acestui ordin, exista un strat superior, numit de obicei al nobilimii.[16] Acesta era adevărata clasă conducătoare. Ea consta din familii descinzînd din consuli și avînd cel puțin un consul la fiecare generație. Deoarece atare familii din clasa superioară aveau în general puțini copii — lucru care cu timpul va deveni o foarte serioasă problemă — ele nu puteau conta pe existența a mai mult de unul sau doi candidați pe generație. Magistratura de consul investea pe deținătorul ei cu un prestigiu imens, *auctoritas*, care trecea asupra descendenților acestuia. Clasa conducătoare avea tendința să devină cu vremea tot mai închisă și tot mai mult conștientă de rangul ei: astfel în perioada 218—49 î.e.n. șaptesprezece familii au reușit să ocupe mai mult de jumătate din numărul consulatelor. Cînd un om nou ca Cicero, un *homo novus* din afara clasei patricienilor, își croia drum către poziția de consul, era o realizare importantă. Nobilimea nu o înghițea prea ușor, precum arată Sallustius[17]: „Nobilii își treceau consulatele din mînă în mînă în propria lor clasă. Nici un om nou, cît de vestit ori ilustru va fi fost el prin faptele sale, nu era socotit demn de atare

cinste, ci dimpotrivă magistratura era întinată prin alegerea lui."

Familiile senatoriale conducătoare își întemeiau puterea pe enorma lor bogăție[18], investită cu precădere în pămînturi, cît și pe numeroșii clienți *(clientes)* care moral și economic depindeau de ei, votau cu ei în adunările poporului atunci cînd candidau la magistraturi și îi sprijineau cu armele în vremuri de criză. Atare sistem clientelar *(clientela)*[19], una din trăsăturile specifice exclusiv societății romane, putea prin el însuși forma baza carierei politice a unui om. Clienții erau trecuți moștenitorilor aidoma proprietății și autorității, iar către sfîrșitul republicii chiar oameni tineri ca Pompei și mai tîrziu Augustus erau capabili să ridice întregi armate de clienți. Reformarea armatei de către Marius cu puțin înainte de 100 î.e.n. a dus la întărirea acestor tendințe; prin introducerea armatei profesioniste soldații romani au început să se simtă mai credincioși generalului lor decît statului. Ei îi jurau supunere și deveneau clienții săi.[20]

Într-o astfel de societate oportunismul politic era monedă curentă. Diverse familii conducătoare puteau forma alianțe, unele lipsite de orice trăinicie, altele cimentate prin căsătorii sau adopțiuni. Dar se putea prea bine să lupte una împotriva celeilalte, chiar rudele apropiate; combinațiile și permutările erau aici deosebit de variate. Numeroasele acuzații de mită, de abuz de putere, de extorcare de bani din provincii nu se făceau numai din legitimă indignare față de astfel de comportări lipsite de scrupul, ci reflectau și dorința de a crea greutăți oponenților politici. E limpede că un guvernator trebuia să scoată o mare cantitate de bani din provincia sa spre a-i putea mitui pe judecători și plăti pe avocați.[21] Cele spuse despre P. Quinctilius Varus cînd a fost legat în Siria se potrivea multora: „Sărac a venit în țară bogată, bogat s-a întors din țară

sărăcă."[22] În fine, atît preoții, cît și cenzorii exercitau o anumită influență, chiar dacă prea puțin definită;[23] cei din urmă puteau exclude din senat o persoană pentru viață imorală (sau pretins imorală). Ca magistrați publici, politicienii își puteau cumpăra popularitatea finanțînd jocurile de circ, distribuind grîu sau plătind din propriul buzunar ridicarea unor construcții civile; carierele lor odată asigurate, puteau oricînd, mai tîrziu, primi mită ori jefui vreo provincie. Din punct de vedere tactic politicienii își asigurau întotdeauna sprijinul clasei senatoriale dominante, prin formarea de diverse partide și alianțe. Puteau de asemenea, chiar într-o mai mare măsură, miza pe cele patru adunări ale poporului.[24] În cursul luptelor politice din acea vreme se recurgea adesea la concepte ca *auctoritas, libertas, clementia, virtus, pietas,* cuvinte cu care nenumărați școlari au avut de a face de atunci încoace și care sînt atît de cuprinzătoare și bogate în asocieri încît nu pot fi traduse cum se cuvine printr-un singur termen, ci numai în context.[25]

Republica romană, trecînd din criză în criză în ultimul ei secol, era o societate eminamente politică, unde tot ce era posibil din punct de vedere politic era și legal. Membrii nobilimii se străduiau continuu și fără vreo opreliște să-și facă traiul cît mai dulce. Acestui grup aforismul lui Appius Claudius Caecus i se potrivea de minune: „Fiecare e făurarul propriei averi."[26]

Viața politică a republicii avea o însemnată lipsă prin comparație cu cea din zilele noastre și anume partidele politice nu erau organizate pe platforme specifice. Cu cîteva excepții, politicienii nu brodau în jurul unor programe anume.[27] Centrele partidelor erau în schimb politicienii, iar unicul lor scop consta în întărirea puterii personale a acestora. Puținele încercări pe care le cunoaștem ale politicienilor de a îmbrățișa țeluri în folosul

unor mai largi categorii sociale au dus implicit la creșterea clientelei lor, așa cum remarca Sallustius într-un mușcător comentariu (*Istorii*, I, 2): „După ce au îndepărtat primejdia Cartaginei, au devenit slobozi să lupte unul împotriva altuia, semănînd neliniștea, hărțuielile între partide și în cele din urmă războiul civil. Acestea s-au întîmplat din pricina cîtorva indivizi ce dețineau puterea și de care restul populației era legată prin relații clientelare; sub pretextul onest al apărării drepturilor senatului sau ale poporului, în realitate ei căutau să-și sporească hegemonia personală."

O altă diferență consta în aceea că atît clasa de jos, cît și cea de mijloc nu erau politicește racordate. Deși ele puteau vota, nimeni din rîndul lor nu avea dreptul să dețină vreo magistratură. Așadar n-are nici o importanță să mai arătăm că mulți găseau atare situație imposibilă ori că au căutat să gîndească soluții diverse. Politica era treaba senatorilor.

Monedele

Dintre toate categoriile de monumente, monedele reflectă cel mai limpede evenimentele acestei perioade, fiind frecvent folosite în scopuri propagandistice, mai ales către sfîrșitul republicii cînd deteriorarea situației politice a atins în cele din urmă apogeul. Se poate observa cum încep a-și face apariția, mai întîi modeste și în formă prescurtată, apoi în deplină extensiune, însemnele și semnăturile familiilor conducătoare. Treptat, atare noi simboluri s-au înmulțit pe seama celor ale statului, *res publica*, înglobînd chiar numele Romei însăși. La începutul secolului I î.e.n. simbolurile statale originale dispăruseră aproape în întregime.

Cum s-a amintit mai sus, Roma a început destul de tîrziu să bată monede, aproape la

250 de ani după ce grecii adoptaseră cu toții cîte un sistem monetar. Abia cu ocazia războaielor lui Pirus în sudul Italiei (281—272) au apărut emisiuni monetare romane propriu-zise, dar curînd după aceea au intrat sub administrația a trei magistrați, așa-numiții *tres viri monetales*, sau Comitetul celor trei.[28] O vreme au fost emise monede de argint, după etalon ponderal grecesc, concomitent cu cele turnate din bronz în sistemul de greutăți local. Monedele turnate în bronz, deseori cu volum considerabil, erau la început rotunde, *aes grave* (fig. 2), sau rectangulare, *aes signatum* (fig. 3).[29] Greutatea acestora a descrescut repede, astfel încît la sfîrșitul veacului bronzurile au fost retrogradate în categoria mijloacelor de schimb minore, evident de importanță secundară față de argint.

Monedele de argint timpurii trebuie mai degrabă privite ca monede grecești adaptate folosirii lor de către romani. Ele erau bătute după standardul grecesc utilizat în Campania[30], cu matrițe gravate de artiști greci și reprezentînd diverse tipuri de divinități grecești. Un exemplu tipic este didrahma (fig. 4) datată imediat după 270 î.e.n.[31], care înfățișează pe avers pe tînărul Hercule imberb, iar pe revers pe lupoaica alăptînd pe gemenii Romulus și Remus[32], dedesubt aflîndu-se inscripția ROMANO. Este o piesă ușor de identificat printre seriile de emisiuni ale orașelor-state grecești. Ca și în alte domenii, în lipsa unor forme proprii de expresie, romanii au recurs la utilizarea celor grecești. Probabil că în același timp doreau să dea glas afilierii la moștenirea culturală greacă; de fapt, două generații mai tîrziu, analiștii romani timpurii încă mai scriau în grecește.[33]

Așadar monedele primitive turnate în bronz pot fi socotite în chip justificat mai mult romane decît grecești. Ele au de istorisit propria lor poveste. De pildă o bară rectangulară (fig. 3) reprezintă pe o față un porc, de

fapt o scroafă cu coada îmbîrligată. Pe revers figurează un elefant indian. Aceste imagini se referă la un eveniment petrecut în 275 î.e.n., în timpul bătăliei de la Beneventum, descrisă de Aelian.[34] Romanii, ajunși la mare strîmtoare, au schimbat în mod spectaculos situația trimițînd o turmă de scroafe grohăitoare împotriva „tancurilor" regelui Pirus, elefanții de luptă indieni, care au semănat panica printre sărmanele pahiderme. Mulți dintre respectivii elefanți, animale aproape cu totul necunoscute romanilor, au fost înfățișați poporului cu ocazia procesiunii triumfale de la sfîrșitul războiului.

Alte bare de bronz de acest tip subliniază noul rol al Romei ca putere maritimă în cursul primului război punic (264—241), înfățișînd ca simboluri navale ancore și tridentul. Probabil că atare mentalitate va fi inspirat nenumăratele monede din „seria cu proră", atît de larg răspîndite către sfîrșitul veacului, și va fi influențat imagistica emisiunilor de bronz pînă la sfîrșitul republicii. Un as (fig. 2)[35], cea mai de seamă monedă a perioadei, care cîntărea de regulă pe atunci peste 250 grame, reprezintă pe avers o zeitate pur romană, pe Ianus cu două fețe, iar pe revers motivul care a și dat numele seriei: prora unei corăbii cu cioc și berbec de asalt, *rostrum*. Motivul poate tot atît de bine fi și o aluzie la stăpînirea Romei asupra tuturor latinilor. După ce romanii i-au învins pe volsci în apele de la Antium în 338 î.e.n., ei au adus la Roma ciocurile corăbiilor cucerite, împodobind cu ele tribuna oratorilor din For, cunoscută după aceea sub denumirea de Rostra.[36]

Emisiunile de aur erau rare în vremea republicii și de obicei numai în vreme de război. Cea mai timpurie datează de cînd Hannibal a invadat Italia în cursul celui de al doilea război punic. Mulți dintre susținătorii anteriori ai Romei au părăsit-o, iar situația era critică. Moneda subliniază solidaritatea dintre

statul roman și aliații lui italici credincioși. Pe avers figurează o imagine tradițională: capul imberb al lui Ianus cu cunună de laur, simbol al victoriei; reversul înfățișează un tînăr îngenuncheat ținînd un purcel (fig. 5).[37] La stînga acestuia se află un luptător bărbos cu o sabie, iar la dreapta de asemenea un legionar înarmat și cu platoșă. Fiecare atinge purcelul cu vîrful sabiei. Aceasta este o „scenă de jurămînt" ce se referă la un eveniment care a avut loc în 216 cînd, după Titus Livius (XXII, 38, 1—5), fiecărui soldat din armata romană i se cerea să depună jurămînt de credință, cetățenilor deopotrivă ca și aliaților.

Cu puțin înainte de 200 î.e.n. și-a făcut apariția[38] denarul de argint, monedă menită să devină dominantă pentru cea mai mare parte a perioadei romane. Virtual denarul a început să se suprapună noțiunii de ban (cu toate că, în chip ciudat, romanii au continuat să socotească în acea piesă de un sfert mai puțin comună, uneori nici măcar bătută, sestertul), în așa măsură încît respectivul cuvînt supraviețuiește încă în multe limbi moderne, desemnînd bani în general, ori o anumită unitate monetară. Emisiunile de bronz au fost acum reduse la aproape nimic, cu denarul începînd în adevăratul ei înțeles folosirea de către romani a monedelor în scopuri propagandistice.[39]

În forma ei cea mai timpurie, moneda nu prea avea nimic deosebit, urmînd tradiția timpurilor mai vechi. Aversul (fig. 6)[40] înfățișează un cap feminin cu coif, socotit de cei mai mulți a fi Dea Roma, personificarea orașului Roma sub forma unui chip de amazoană.[41] La început, pe revers figurau Dioscurii Castor și Pollux, mai apoi devenind comune echipajele de care. Monedele poartă mărci de valoare și inscripția ROMA. Din punct de vedere artistic sînt mai degrabă o nereușită, bătute ocazional și cu aspect întrucîtva primitiv, dar evi-

dent influențate de modele grecești timpurii. Destul de curînd după introducerea denarului, cei trei magistrați monetari au pornit să-și semneze monedele, la început cu însemne purtînd o asemănare onomastică cu numele magistratului, ca de pildă ciocanul, *malleolus*, care era și porecla unei ramuri a gintei Publicia[42], sau cu inițiale. Mai tîrziu au fost folosite numele ca atare, deseori într-o formă prescurtată.

În ultima parte a secolului II au început să apară treptat tipuri de reversuri mai variate și o dată cu ele a fost înlăturat de noile emisiuni[43], care purtau pe avers imaginea unui zeu, iar pe revers o scenă narativă, denarul stereotip cu bine cunoscutul cap al Romei. În același timp monedele au început să servească pe față interesele politice particulare, monetarii dînd parcă frîu liber acestora. În perioada de după 110 î.e.n., adică în intervalul de la Marius la principatul augustan, monedele proslăvesc cu precădere diverse familii de frunte, de obicei subliniind feluritele isprăvi ale străbunilor, de la eroismul în luptă pînă la distribuțiile de bani către populație. Ele vădesc nu numai un conținut narativ nou și o mai mare experiență cît privește tipurile, dar execuția lor artistică s-a îmbunătățit deopotrivă, ajungînd deseori la efecte strălucite.[44] Prin însăși natura lor, mesajele monedelor se adresau unui public destul de restrîns. Apelurile la plebe erau rare și atunci doar în ceasurile din urmă ale republicii cînd, înaintea bătăliei de la Actium, întîlnim tipuri monetare destinate soldaților.[45] Deseori aluziile erau prea subtile și în consecință inteligibile doar unor persoane cu un anumit nivel de cultură.[46] În plus, ele se refereau aproape fără excepție doar la orașul Roma și la viața acestuia. Impresia puternică este că nobilimea bătea monede pentru desfătarea sau iritarea nobilimii.

Monedele de la începutul perioadei înfățișau cu precădere evenimente din trecutul

îndepărtat cu aluziile discrete corespunzătoare.[47] Unele dintre acestea erau mai puțin circumspecte, ca atunci cînd M. Sergius Silus, în 115 ori 114 î.e.n., a înfățișat pe revers un călăreț în galop ținînd în mîna stîngă o sabie și un cap retezat (fig. 7).[48] El îl reprezintă pe strămoșul cu același nume al monetarului, un războinic puternic care s-a remarcat în timpul celui de al doilea război punic. Plinius ne spune că a fost luat de două ori prizonier de Hannibal și de două ori a fugit, acoperindu-se de nu mai puțin de 23 de răni (*Istoria naturală*, VII, 23). În cele din urmă și-a pierdut și brațul drept, dar și-a fixat îndată un cîrlig de fier pe ciot și a continuat să lupte cu stînga în numeroase bătălii, în Gallia Transalpină (Provence) printre altele: șuvițele de păr dezordonate ale capului tăiat indică limpede că acesta aparținuse unui barbar, adică unui gal. Capul tăiat ținut în sus ca un simbol al victoriei este un motiv tipic roman care apare frecvent în arta imperială oficială (cf. fig. 107). Motivul apare de asemenea deseori în arta imperială din Orientul Apropiat antic, dar foarte rar în arta greacă. Grecii decapitau numai demonii, socotind ca inadmisibilă profanarea corpului omenesc.[49]

Un subiect predilect era și cel al dușmanilor învinși. Astfel, monetarul Faustus Cornelius Sulla a bătut un denar înfățișîndu-l pe tatăl său, marele Sulla, celebrîndu-și succesul militar din 106 î.e.n. cînd a servit drept chestor sub Marius. Pe reversul monedei (fig. 8)[50], Sulla stă pe un fel de tron. În fața sa, îngenunchează spre stînga regele Bocchus al Mauretaniei predîndu-și ginerele, pe regele Jugurtha, captivității romane și morții prin înfometare în carcera mamertină. Pe avers este chipul Dianei și numele FAVSTVS, moneda necuprinzînd nici o referință la statul roman. Predarea lui Jugurtha fusese gravată pe inelul sigilar al lui Sulla care, în mod sigur va fi servit drept

model pentru monedă. Probabil că scena însăși reprezintă monumentul regelui Bocchus ridicat în 91 î.e.n. pe Capitoliu, cînd acesta devenise aliatul Romei. După Plutarh, monumentul, constînd dintr-o bază cu figuri aurite, era o provocare directă la adresa lui Marius care nu reușise să împiedice ridicarea sa.[51]

Cel mai bine cunoscut dintre tipurile cu dușmanul învins este denarul lui Caesar, datînd din 48 sau 47 î.e.n. (fig. 9).[52] El reprezintă un războinic, poate pe Vercingetorix însuși, stînd în fața unui trofeu, cu mîinile legate la spate.[53] De-a latul flanului se află inscripția CAESAR. În ochii poporului roman cucerirea de către Caesar a Galliei era o faptă de mare merit pe care el însuși o laudă fără contenire în opera sa propagandistică referitoare la acest război, *De bello gallico*. Tot în amintita lucrare întîlnim pentru prima dată denumirea de *Mare nostrum*, Marea noastră, pentru Mediterana.[54]

Astfel, tema iconografică a dușmanului înfrînt a fost repetată de Caesar însuși ca și de monetarii caesarieni pe emisiunile înrudite, dintre care mai ales una va deveni extrem de comună în timpul imperiului. Reversul ei reprezintă un trofeu de arme gallice; sub el, într-o parte se află un gal cu mîinile legate la spate, iar în cealaltă personificarea provinciei Gallia[55] într-o atitudine îndurerată.

Faptul de a spori cu noi teritorii stăpînirea romană constituia un merit deosebit de însemnat. În primele veacuri ale republicii, la sfîrșitul fiecărui *lustrum* (perioadă de cinci ani), cenzorii cereau zeilor să mărească și să facă prospere posesiunile poporului roman.[56] Fiecare cerere urma să fie împlinită dacă se cîștiga bunăvoința zeilor: așadar fiecare război trebuia să aibă o cauză dreaptă (*iusta causa*). În realitate romanii încercau să se convingă pe ei înșiși, dacă nu și pe alții, că fiecare război pe care-l purtau era drept, *bellum iustum piumque*[57]. Atît avantajele cît și justificarea războa-

ielor de cucerire erau, desigur, evidente. Era vorba de lărgirea bazei de percepere a impozitelor, de mai mari intrări în depozitele bancherilor, de jaf pentru soldați, de promovare pentru ofițeri, de distribuiri suplimentare de grîu și bani plebei romane, dar, înainte și mai presus de orice, de creșterea puterii comandantului care, în plus, se bucura de cea mai înaltă onoare conferită de stat: dreptul de a purta triumful. Lunga procesiune de soldați, prizonieri și prăzi care se punea în mișcare de la Porta Triumphalis de pe Cîmpul lui Marte către templul lui Jupiter Optimus Maximus de pe Capitoliu era întregită de generalul victorios, înaintînd într-o cvadrigă ca *triumphator*, cu fața vopsită în roșu, încununat cu lauri și purtînd în plus o cunună de aur ce-l situa în rîndul zeilor (cf. fig. 80—81).[58]

În același chip în care romanii cinsteau simbolurile rangului erau animați și de o adîncă pasiune pentru atare ceremonii politico-religioase, cu toate că obîrșia multor elemente, ca de pildă fața vopsită în roșu a triumfătorului, învăluită în ceturile mitologiei, devenise de neînțeles pentru vremurile de mai tîrziu. Triumful era evenimentul cel mai spectacular și care conferea cel mai înalt rang în societatea romană, motiv pentru care ulterior a și fost monopolizat de împărat.

Următorul aspect al „pacificării provinciilor", așa cum o numeau romanii fără urmă de ironie[59], este reprezentat într-o formă care va deveni și ea un loc comun în vremea imperiului. Monetarul Marius Aquilius (71 î.e.n.) pune să se reprezinte pe reversul unui denar un soldat înarmat (fig. 10)[60] care ridică o femeie îngenunchiată. Luptătorul este bunicul omonim al monetarului, care a fost consul în 101 î.e.n. și care a pus capăt așa-numitului al doilea război al sclavilor din Sicilia, ucigînd el însuși pe Anthenion, conducătorul răsculaților. El este reprezentat în mod simbolic repunînd pe

picioare provincia prăbușită. Dedesubt se află inscripția SICIL(ia). Această revoltă a fost, mai mult decît ne spune numele ei, o răscoală locală împotriva dominației romane[61], iar scena dă o anumită coloratură remarcilor lui Cicero din anul următor (*Verine*, II, 11, 1—2): „Sicilia a fost cea dintîi care a primit titlul de provincie, primul giuvaer de acest fel în coroana noastră imperială și tot ea i-a învățat pe strămoșii noștri prima dată ce lucru ales este să stăpînești asupra popoarelor străine."

Deși imperiul crescuse oarecum la întîmplare, ca și Imperiul Britanic de mai tîrziu, legat și el prin drumuri de apă și avînd variate forme de administrație, romanii nu se îndoiau că încorporarea noilor supuși în *Pax romana* era spre binele acelor seminții. Astfel în termenii lui Cicero cucerire însemna mai degrabă „extinderea binecuvîntărilor civilizației asupra neamurilor înapoiate."[62] Atitudinea critică, așa cum o vom întîlni la Tacit vorbind despre romanizarea Britanniei, era rară și lucrul nu trebuie să ne surprindă.[63] Rareori o putere imperialistă în ascensiune are de înfruntat obiecții în rîndurile propriei populații, căci demascarea potențială este anticipată de doctrina datoriei: înapoiații nu sînt capabili să se conducă ei înșiși. Sub felurite veșminte, ideologiile imperiale au fost clădite dintotdeauna pe baza acestei idei și, pe deplin de acord cu Cicero, Kipling putea ridica în slăvi virtuțile acelei *Pax britannica*, îndemnîndu-și administrații să „preia povara omului alb".

Și magistrații monetari se lăudau cu realizările mai pașnice ale strămoșilor, ca finanțarea lucrărilor publice — imagini ce și-au vădit însemnătatea deosebită pentru cercetătorii de astăzi în străduințele lor de a reconstitui edificiile republicane, modificate ori distruse în vremea imperiului.[64] De pildă moneda bătută de Marcus Aemilius Lepidus în 61 î.e.n.[65], înfățișează Bazilica Aemilia din Forul roman

în profil detaliat (fig. 11, vezi și fig. II).[66] Se discern limpede dublul rînd de coloane la ambele niveluri și amplasarea scuturilor *(clupei)* descrise de Plinius *(Istoria naturală, XXXV,* 13). Această bazilică a fost reconstruită de tatăl lui Lepidus în vremea consulatului său (78 î.e.n.), cu care ocazie s-au atîrnat și scuturile. În plus, precum arată și numele, clădirea s-a ridicat tot de către un strămoș omonim, cenzorul Marcus Aemilius Lepidus, în 179 î.e.n. Trei generații puteau, așadar, folosi capitalul politic investit în construcția și întreținerea acestei clădiri.[67] Un alt exemplu de același fel este reprezentarea de către monetarul L. Marcus Philippus (56 î.e.n.) a unui apeduct (fig. 12)[68] deasupra căruia se află statuia unui cal cu călăreț înfățișîndu-l pe străbunul Q. Marcius Rex, care ca pretor a fost autorizat în 144 î.e.n. de către senat să repare vechile apeducte. De atare însărcinare s-a achitat atît de bine încît senatul i-a ridicat o statuie ecvestră pe apeductul ce aducea la Roma Aqua Marcia. Mai mult încă, acest apeduct fusese construit, după tradiție, de cel de al patrulea (desigur, mitic) rege al Romei, Ancus Marcius. Portretul acestuia, în stilul oficial al regatelor elenistice, poate fi admirat pe aversul monedei. Pe cap poartă o diademă regală, iar în spatele gîtului este plasat un *lituus*, la origine însemnul onorific al augurului care la acea vreme dobîndise valoarea de simbol al conducătorului.[69] Monetarul nostru a prins așadar doi iepuri dintr-odată. Se putea încălzi la strălucirea gloriei unui strămoș recent care a refăcut cu succes sistemul vital al aprovizionării cu apă și în același timp atrăgea atenția că familia descindea (ori pretindea că descinde) dintr-unul din bunii regi ai Romei. Atare nobile obîrșii confereau în chip firesc unui om un rang deosebit. Alți monetari scotoceau în mitologia greacă spre a-și stabili arborele genealogic, precum gens Mamilia care prin numeroase artificii își statornici ca progenitor pe Odiseu. C. Mamilius

Limetanus (82 î.e.n.) îl înfățișează în această calitate pe Ulise, pe reversul unui denar (fig. 13)[70], întîmpinat de cîinele său Argos la întoarcerea acasă în Itaca. Aversul poartă chipul lui Mercur, strămoșul lui Ulise din partea mamei.

Multe alte procedee au fost născocite spre a se pune în lumină pe sine sau pe o rudă: scene înfățișînd distribuții de grîu, mari spectacole de circ cu animale sălbatice și/ ori gladiatori, însemne preoțești sau magistratoriale indicînd ocuparea unor felurite poziții de prestigiu. Numeroase vor fi dintre ele acelea care mai tîrziu vor deveni caracteristice puterii imperiale. Originea lor coboară în vremurile cele mai îndepărtate, dar cu toate că deseori erau învăluite de mister, străluceau totuși printr-o realitate vie. Un exemplu de utilizare a acestor prestigioase simboluri este cel al scaunului curúl, *sella curulis*.[71] Din punct de vedere al construcției era un simplu scaun pliant, dar făcut din fildeș, pe care luau loc magistrații superiori atunci cînd își exercitau funcția. Aceiași magistrați aveau dreptul la o escortă de lictori cu fascii, în număr proporțional cu rangul deținut. Ambele simboluri sînt complementare, motiv pentru care L. Livineius Regulus, în 42 î.e.n., într-o serie bătută deopotrivă în aur și argint (fig. 14)[72], portretizează pe avers pe un strămoș care a fost pretor, iar pe revers îi pune însemnele: un scaun flancat de cîte trei fascii. Concret, scaunul pliant marca dreptul de a judeca, iar fasciile cel de a executa pedeapsa cu nuiaua sau securea în funcție de severitatea ei. Magistrații executori au moștenit atare simboluri de la monarhia etruscă, fapt de care romanii erau foarte conștienți. Caesar și-a arogat folosirea în toate ocaziile a scaunului, iar în 44 „o *sella aurea* și un veșmînt purtat pe vremuri de regi i-au fost conferite."[73] *Sella curulis* este deseori reprezentată pe monedele din acei ani, fiind neîntrerupt utilizată în lupta pentru putere. Trei ani înainte ca

Caesar să fi primit scaunul de aur, aflăm că într-o dispută cu pretorul M. Caelius, consulul Servilius Isauricus l-a demis pe acesta din funcție, personal l-a îmbrîncit de pe tribuna rostrată și, în cele din urmă, i-a rupt în bucăți scaunul.[74]

Simbolistica folosirii acestui scaun pliant este asemănătoare și răspîndită la toate neamurile.[75] Este un privilegiu să șezi atunci cînd ceilalți trebuie să stea în picioare. Posesiunea acestui drept implica o superioritate socială sporită încă și mai mult prin înălțarea locului unde sedea magistratul care, ca mai tîrziu împăratul (cf. fig. 143), își îndeplinea misiunea de pe un podium. Mecanismul psihologic folosit aici stă la baza oricărei utilizări a tronului cîrmuitorului.

Monetarul republican depășea o dată mai mult în acest caz orice limite, astfel că moneda statului căpăta un caracter pur particular. Era chiar posibil să pui pe o emisiune oficială reproducerea unei picturi celebre pe care o posedai, precum L. Plautius Plancus în 47 î.e.n. (vezi nota 44). Desigur nu toți monetarii erau atît de lipsiți de rușine ori nutreau aceleași ambiții;[76] din aceeași perioadă datează deopotrivă nenumărate monede cu iconografie neutră. Dar o dată cu creșterea neliniștii și escaladarea ostilităților la începutul a ceea ce a fost numită „revoluția romană"[77], culminînd cu dictatura lui Caesar, monetarii vădeau o tot mai mare înclinare de a se folosi de mijlocul propagandistic aflat la îndemîna lor.

Treptat a devenit obișnuită și reprezentarea evenimentelor curente. O modificare chiar dacă nu revoluționară, în tot cazul marcînd începutul unei epoci, a fost cea inițiată de Sulla, el însuși o figură revoluționară și primul care a recunoscut deschis că scopul său era dobîndirea puterii absolute. Monedele bătute în timpul campaniei sale în est, după victoria în 82 î.e.n. asupra regelui Mitridate al Pontului,

îl înfățișează pe un car triumfal, încununat cu lauri nu de către un *servus publicus*, ci de către o Victorie în zbor, în același chip în care mai tîrziu vor fi reprezentați împărații romani (vezi fig. 141).[78] Sulla nu și-a celebrat triumful decît în anul următor, dar scena subliniază adevărul cuvintelor rostite cu acea ocazie și anume că „dictatura sa a fost o monarhie deghizată întrucît fusese rege întru totul, afară de nume."[79] În încercarea de a-și identifica propria cauză cu cea a republicii și-a împodobit aversurile emisiunilor cu reprezentarea tradițională a Romei. Nu mai puțin semnificativ decît seriile orientale, ca o prevestire a ceea ce avea să urmeze, era aureul bătut în monetăria de la Roma cu doi ani mai înainte[80], după ce Sulla luase puterea în oraș. Pe avers apare din nou Dea Roma. Reversul înfățișează însă statuia ecvestră aurită (fig. 15) așezată de senat în onoarea lui Sulla pe Rostra din Forul roman.[81] Sulla, laureat, cu mîna dreaptă ridicată în gestul puterii supreme[82], arată mai imperial decît Marcus Aurelius în statuia sa ecvestră de pe Capitoliu (fig. 137). Inscripția monetară este probabil identică celei aflate pe statuie[83]: L(ucius) SVLL(a) FELI(x) DIC(tator). Cînd Sulla s-a proclamat el însuși dictator, a adoptat concomitent și epitetul de *Felix* — „norocosul", sau mai bine spus „favoritul zeilor".

Formal, nu Sulla era reprezentat, ci numai statuia sa, dar n-are importanță! Nici nu trecuseră zece ani că Pompei s-a reprezentat el însuși ca triumfător pe un car triumfal.[84] Curînd după aceea au început să-și laude faptele pînă și cele mai neimportante personaje. Imaginea unui denar de excepție prin aceea că are două „reversuri", cîte unul pentru fiecare din edilii care au bătut moneda în 58 î.e.n.[85], este deosebit de interesantă (fig. 16). M. Aemilius Scaurus îl înfățișează pe regele arab Aretas III, după cum indică inscripția din exergă, REX ARETAS, îngenuncheat în fața unei cămile, cu mîna întinsă în care ține o

ramură de măslin ca semn al supunerii. Evenimentul, petrecut cu patru ani mai înainte pe cînd Aemilius Scaurus se afla sub comanda lui Pompei ca legat, nu fusese cîtuşi de puţin eroic: Aretas plătise lui Pompei 300 de talanţi în schimbul promisiunii acestuia de a sta deoparte.

În aceste utilizări aproape frenetice ale monedelor în scop propagandistic apar şi portretele propriu-zise.[86] Înlocuind schematicele figuri întregi de mai înainte, ca aceea a lui Sulla pe tron (fig. 8), avem de a face cu adevărate portrete: mai întîi ale strămoşilor îndepărtaţi, precum chipurile imaginare ale regilor de vază, ele însele aparţinînd patrimoniului cultural asemeni numeroşilor zei. De altminteri, curînd au început să figureze portrete mai strîns legate de interesele de familie, deseori înfăţişînd pe membrii recent decedaţi ai acestora. Este cea mai revoluţionară inovaţie a timpului, vestind totodată sfîrşitul republicii şi introducerea unei forme autocratice de guvernămînt. Ideea însăşi de a pune pe monedă chipul unei persoane, chiar al uneia ce nu mai era în viaţă, părea romanilor nu numai respingătoare, ci chiar riscantă, semnificînd că monetarul aspira la puterea absolută. Portretele monetare aveau curs numai în regatele elenistice, multe dintre ele reprezentînd pe întemeietorul dinastiei, nu pe monarhul titular (vezi fig. 17). Ca emitenţi ori beneficiari ai monedelor, romanii erau deosebit de atenţi la atare nuanţă. Chiar dacă unii ca Marius sau Sulla reuşiseră să devină pentru mai mult sau mai puţin timp stăpînii absoluţi ai statului, ei nu s-au autodenumit niciodată regi. Cuvîntul însuşi de *rex* fusese dintotdeauna odios romanilor, sugerînd cele mai cumplite asociaţii ca tirania şi represiunea.[87]

În sensul celor de mai sus, pare o ironie faptul că M. Iunius Brutus, care-l va asasina mai tîrziu pe Caesar, a ales spre a-şi împo-

dobi ambele feţe ale monedei emise în 54 î.e.n. (fig. 18)[88] două portrete de strămoşi aflate în atriul casei sale: L. Iunius Brutus (cel Bătrîn) şi C. Servilius Ahala.[89] Ca şi alt denar al lui Brutus din acelaşi an[90], acesta reprezintă un avertisment clar şi lipsit de ambiguitate adresat lui Pompei de a nu merge prea departe, întrucît în 54 î.e.n. începuseră să circule zvonuri privitoare la dictatura lui Pompei.[91] Brutus cel Bătrîn a înlăturat monarhia cea detestată, devenind primul consul al republicii, iar Ahala a salvat statul în 439 î.e.n. cînd l-a ucis pe Sp. Maelius care voia să devină rege. Totuşi denarul lui Brutus vădeşte un anume idealism de care nu dă dovadă cel al colegului său contemporan Q. Pompeius Rufus, care are tot două portrete.[92] Ele reprezintă pe consulii din 88: propriul tată omonim şi bunicul din partea mamei, dictatorul L. Cornelius Sulla.

Caesar a fost cel care a făcut pasul decisiv în portretistica monetară şi aici, ca şi în alte privinţe, a procedat în aşa fel încît să beneficieze de cea mai mare glorie.[93] Denarul reprezentînd Gallia captivă, descris mai sus, a fost bătut după ce Caesar a pus stăpînire în 49 î.e.n. pe monetăria romană şi pe mijloacele necesare spre a o folosi în interesul său. Cînd s-au dezmeticit din tulburarea care i-a cuprins în urma hotărîrii istorice a lui Caesar de a trece Rubiconul, susţinătorii lui Pompei au luat-o atît de repede la goană spre Roma încît au uitat să ducă cu ei şi *aerarium* compus din 15 000 lingouri de aur, 30 000 lingouri de argint şi 30 milioane de sesterţi în monede. Doar un singur tribun al plebei, L. Metellus, a încercat să-l înduplece pe Caesar cu obiecţia că banii, după tradiţie, nu pot fi folosiţi decît în războiul împotriva galilor şi că blesteme se vor abate pe capul oricui le va da o altă întrebuinţare. Caesar a răspuns că i-a supus în întregime pe gali, fapt ce justifică pe deplin însuşirea acestor fonduri. L-a înlăturat pe tribun, punînd mîna pe mijlocul de a continua lupta.[94]

Una din cele mai cunoscute monede ale lui Caesar reprezintă modul în care își propunea să procedeze cu Pompei și cu partizanii acestuia. Pe o față (fig. 19)[95] a denarului bătut la începutul războiului civil, Caesar este înfățișat ca un elefant ce zdrobește un șarpe sub picioare, simbolizînd pe pompeienii care vor fi curînd învinși.[96] Pe cealaltă față figurează însemnele onorifice ale lui Caesar ca *Pontifex Maximus*, cea mai înaltă funcție religioasă din stat.[97]

De generații, gens Iulia, familia lui Caesar, și-a dedus descendența dintr-o obîrșie mitologică. Astfel deopotrivă Sextus Iulius Caesar (129 î.e.n.) și L. Iulius Caesar (103 î.e.n.) o reprezintă pe Venus în car pe reversurile monedelor lor.[98] Iar Caesar amplifică atare temă, aproape tradițională. Reversul unui denar emis în 47 sau 46 î.e.n. (fig. 20)[99] îl înfățișează pe Eneas scăpînd din Troia în flăcări. Pe umărul stîng îl poartă pe bătrînul său tată Anchise, iar în mîna dreaptă duce Palladium, statueta primitivă a Atenei care mai tîrziu avea să stea în templul Vestei din For. Toate acestea constituiau o tradiție cunoscută și respectată încă de pe vremea etruscilor. Fugarul Eneas, după ce a cutreierat ca Ulise depărtările și a îndurat multe greutăți, a ajuns în Latium pe a cărui coastă a întemeiat Lavinium, predecesoarea mitică a Romei. Astfel de tradiții conferiseră Romei o identitate culturală.[100] Mitul lui Eneas avea să devină cel mai important într-o vreme în care mișunau încîlcitele legende despre întemeiere, iar pentru Iulii el va fi de o deosebită semnificație. Ascanius, fiul lui Eneas, avea și numele de Iulus, pe care gens Iulia îl manevra ca dovadă a venerabilei ei origini. Eneas însuși era fiul lui Venus care figurează în consecință pe avers.[101]

Simțămintele lui Caesar însuși, ca și cele ale timpului, căpătaseră expresie adecvată în cuvîntarea funebră rostită fiind chestor în 68 î.e.n.

pentru mătușa sa Iulia, văduva lui Marius[102]: „Familia mătușii mele Iulia coboară, prin mama ei din regi, iar pe linie paternă se înrudește cu zeii nemuritori deoarece Marcii Reges (numele de familie al mamei ei) urcă pînă la Ancus Marcius, iar Iulii, familia a cărei ramură sîntem, pînă la Venus. Așadar trunchiul nostru are deopotrivă sanctitatea regală, a cărei putere este cea mai mare printre oameni, și respectul cuvenit zeilor, aflați deasupra regilor înșiși[a].

Evenimentele au culminat la începutul anului 44 î.e.n. Cînd Caesar a uzurpat întreaga putere instituindu-se singur *dictator perpetuo*, dictator pe viață, senatul a votat legea prin care devenea cel dintîi roman în viață al cărui portret putea figura pe emisiunile monetare ale statului (fig. 21).[103] Atelierul monetar de la Roma a început să bată imediat monede[104] cu variații ale noii teme iconografice care era portretul dictatorului. Caesar este înfățișat cu recentele sale titluri strălucitoare însoțite de simbolurile rangului magistratural și preoțesc. Alte simboluri indică însemnătatea cosmică a personajului. Sînt prezente stelele, luna și globul, iar Caesar cu titlul de semizeu este reprezentat drept *Cosmocrator*, stăpîn al universului, într-un grup statuar pe Capitoliu.[105]

Toate imaginile monetare au un element comun. Capul lui Caesar e înfrumusețat cu o cunună de un tip foarte aparte. E posibil să fie cununa de aur, *corona aurea*, podoaba lui Jupiter. Ea putea fi purtată de un triumfător, în sensul în care regii Romei o foloseau ca semn distinctiv. Caesar a purtat atare coroană la sărbătorile Lupercalia, la 15 februarie 44 î.e.n., cînd colegul său consulul Antonius a încercat să-i pună pe cap diadema regală; pe aceasta Caesar a refuzat-o, adus la realitate de subita ostilitate a mulțimii. Multe din onorurile acceptate de Caesar erau fără prece-

dent fiind neconforme cu tradiția republicană. Ceea ce intenționa în fapt sau dacă ceea ce ar fi consimțit să se petreacă ar fi fost încoronarea sa ca rege al Romei — fie ca *rex* în străvechea tradiție etrusco-romană, fie ca *basileus* în maniera elenistică — sînt chestiuni care probabil nu vor fi rezolvate vreodată. Nici nu putem ști sigur dacă a spus într-adevăr că „republica nu însemna nimic, o denumire goală, fără trup sau formă".[106] Dușmanii săi nu s-au îndoit cîtuși de puțin de intențiile lui și de aceea a fost ucis în senat, la 15 martie, cu douăzeci și trei de lovituri de pumnal.[107]

Ce și-au propus să făptuiască apoi conspiratorii conduși de Brutus și de cumnatul său Gaius Cassius Longinus? Tiranul nu mai exista, așadar și-au asigurat libertatea, *libertas*, cel puțin pentru ei; nobilii aveau iarăși frîiele libere. Cauza lor fusese limpede, dar aveau prea puțin de oferit în locul a ceea ce distruseseră.[108], iar monedele demonstrează clar atare stare de fapt. Dintre monedele emise de către asasinii lui Caesar, denarul bătut de Brutus în Orient, în anul următor, este probabil cel mai bine cunoscut, cu simbolistica sa neechivocă și aleasa realizare artistică (fig. 22).[109] Pe revers figurează boneta libertății între două pumnale și inscripția EID(ibus) MAR(tiis), adică data de 15 martie. Aversul reprezintă însă portretul comandantului Brutus, cu capul înălțat mîndru, aproape regește, împodobit de titulatura *imperator*, considerată sinonimă cu autocrația.[110] Mai atrăgător este denarul contemporan (fig. 23)[111], înfățișînd pe revers Victoria cu ramura de palmier, simbol al victoriei, și o diademă regală sfărîmată. Mai mult încă, ea calcă pe un sceptru, alt însemn al puterii regale. Aversul monedei cuprinde o scenă neutră, figurîndu-l pe Neptun cu tridentul.

La Roma, susținătorii lui Caesar îi deplîngeau moartea. Monedele lor îl numesc *Parens Patriae*, Părinte al Patriei, unul din ultimele titluri onorifice pe care le-a primit.[112] Un denar bătut scurt timp după asasinat înfățișează pe o parte fațada unui templu.[113] După cum afirmă legenda CLEMENTIAE CAESARIS, acesta este templul clemenței lui Caesar, cu tot ceea ce atare noțiune implică. *Clementia* era una din cele mai nobile virtuți ale lui Caesar.[114] El fusese întotdeauna blînd și înțelegător față de dușmanii învinși, neuitîndu-i niciodată și apropiindu-și-i, astfel, moralmente pînă cînd îi deveneau clienți. În același chip a procedat și cu Brutus, partizan al lui Pompei; trădarea acestuia era așadar de două ori condamnabilă, iar poziția sa morală slabă, prin consecință.[115]

Cei doi moștenitori ai lui Caesar, Marcus Antonius și Octavian, erau deosebit de zeloși întru exploatarea portretului lui Caesar în propriul lor avantaj, plasîndu-l împreună cu ambele lor portrete, procedeu ce avea să devină comun în vremea imperiului. Pe o parte se afla chipul lui Caesar, iar pe cealaltă cel al lui Antonius sau Octavian. Portretele puteau fi plasate alternativ față în față pe aceeași parte a monedei. Moștenitorii apăreau deseori cu o scurtă barbă, ca manifestare a respectului pentru tradiția romană, conform căreia barba nerasă semnifica doliul. În plus, Octavian s-a autoinvestit cu titlul *Divi Iulii Filius*, Fiu al Divinului Caesar, din momentul în care Caesar, ce-l adoptase în testamentul său[116], fusese divinizat după moarte.[117] Octavian devenea, așadar, părtaș al divinității lui Caesar, asumîndu-și controlul asupra averii și, fapt nu lipsit de importanță, asupra clientelei acestuia. Din capul locului rivali, Antonius și Octavian au devenit repede dușmani pe față, ciocnirea lor cea mai sîngeroasă fiind așa-zisul război de la Perusia din 41 î.e.n. Cu toate acestea, în 39 î.e.n., scurtă vreme după împăcarea de la Brindisi, cînd soldații și-au obligat comandații să facă pace, cei doi bărbați

și-au manifestat *concordia* — solidaritate și bunăvoință mutuală — pe un aureus (fig. 24).[118] El are pe ambele fețe cîte un portret, fiecare cu titlul IMP(erator).

Portretistica monetară era acum bine stabilită, bazată deopotrivă pe mentalitatea autocratică și legalitatea senatorială. Ultimul general al republicii, Q. Labienus, autointitulîndu-se *Parthicus Imperator*, a bătut o monedă (fig. 25) cu propria-i imagine pe avers, atunci cînd a năvălit în provinciile de est ale regatului, în 40—39 î.e.n. Pe revers figurează o imagine nemaiîntîlnită pînă atunci și nici ulterior, și anume un cal persan, prin aceasta recunoscîndu-se ajutorul cavaleriei persane în dobîndirea vremelnicelor victorii.[119] Portretistica a fost folosită și de o facțiune colaterală destul de numeroasă, adică de grupul lui Sextus Pompei. Fiu al marelui Pompei, a luptat alături de fratele său în Spania după moartea tatălui și a fost proscris în 43 î.e.n., în vreme ce era comandant al flotei romane. Susținut de acele unități navale ce i-au rămas fidele, el a reușit să cucerească Sicilia, unde persistase o puternică ostilitate împotriva Romei. Avîndu-și baza în această insulă, și-a organizat un domeniu pirateresc independent care controla cea mai mare parte a Mediteranei, blocînd vitala alimentare cu grîu a Romei. Aici, în Sicilia, a strîns laolaltă mai multă lume obligată să ia în mod deliberat calea exilului în tot timpul acelor ani de instabilitate; tot aici se aflau rămășițele vechii sale armate, unități ale marinei regulate, diverși pirați și sclavi fugiți. Abia în 36 î.e.n. a reușit Agrippa, omniprezenta umbră a legii și puterii lui Augustus, să lichideze acest stat.

Uneori monedele lui Sextus Pompeius reprezintă pe o față portretul tatălui, iar pe cealaltă pe al său, în aceeași tradiție ca a caesarienilor. Altele, printre care denarul bătut în 38/36 î.e.n. (fig. 26)[120], poartă portretul tatălui,

cu tridentul lui Neptun, iar pe revers patru galere angajate în luptă. Tridentul și navele simbolizează baza navală a acestui stat de excepție. De altminteri, pe revers se află inscripția NEPTUNI deoarece Sextus pretindea că Neptun, stăpînul mărilor, îi era părinte divin.

Atare exacerbate glorificări ale indivizilor depășeau limitele mentalității republicane, iar „revoluția romană" intra în faza ei finală. În ultima sută de ani a republicii, propaganda pur națională a jucat un rol extrem de modest în repertoriul imagisticii monetare.[121]

Remarcabile tipuri monetare, în sensul acestei tradiții, se află în afara seriilor romane propriu-zise, printre denarii bătuți de acei aliați ai Romei care, în 91 î.e.n., s-au revoltat împotriva ei, pornind acel război al sóciilor (aliaților) care a reprezentat poate cea mai mare amenințare pentru statul roman, încheindu-se doar printr-un supremem efort militar și cu prețul a nenumărate concesii.[122] Foștii aliați au întemeiat chiar o nouă capitală la Corfinium, un oraș din centrul Italiei pe care l-au rebotezat Italia. Una din emisiunile răsculaților, din 90/88 î.e.n. (fig. 27), înfățișează pe avers[123] un cap feminin, personificare a Italiei, întovărășit de legenda ITALIA. Reversul reprezintă o scenă de jurămînt în care un tînăr sacrificator îngenuncheat la picioarele unui steag militar ține un purcel. De jur împrejurul său, cu săbiile întinse către animal, se află opt soldați reprezentînd cele opt triburi ale Ligii marsiane care au dat semnalul revoltei. Tema este, așadar, cea a unității naționale, apelînd la același motiv iconografic folosit și de staterul de aur descris mai sus (fig. 5), bătut ca urmare a situației grele din timpul celui de al doilea război punic. Alt denar, avînd legenda în oscă, una din principalele limbi italice, înfățișează cu multă vivacitate pe revers (fig. 28)[124] taurul italic străpungînd cu coarnele lupoaica romană.

Materialul din vremea republicii este, cu excepția monedelor, rar sau în orice caz în prea mică măsură păstrat. Sîntem astfel confruntați cu o imagine mai degrabă difuză a artei republicane tîrzii.[125] Un factor important care a contribuit la crearea acesteia este desigur optica prin care imperiul privea ca foarte modeste realizările republicii. Activitatea edilitară a împăraților era deosebit de intensă, iar restaurarea a devenit în fapt identică cu reconstrucția. Așadar toate vestigiile arhitectonice pe care le vedem astăzi la Roma sînt de fapt realizări ale imperiului. Conform mentalității postrepublicane, arhitectura acelei perioade de pînă la ceea ce în general s-ar putea numi prosperitatea vremii lui Sulla era cu totul lipsită de pretenții, iar marmura atît de des folosită ulterior aproape că nu era întrebuințată. Oricine își poate reaminti cuvintele lui Suetonius despre Augustus (*Divinul Augustus*, 28, 3): „... a înfrumusețat într-atît orașul încît se putea pe drept cuvînt lăuda că l-a găsit de cărămidă și l-a lăsat de marmură"; vorbe mari, desigur, dar vădind incontestabil o schimbare. Puțini sînt cei ce nu vor fi fost atrași de vremurile republicii și de literatura acelei perioade, imperiul însuși nepunînd la îndoială că acele timpuri fuseseră o pepinieră de posibilități niciodată realizate.

În același chip în care romanii modificau fără remușcări clădirile vechi, ei înlocuiau și copiau materialul sculptural. Astfel portretele care ne-au parvenit, ale lui Pompei și Cicero, de pildă, sînt cópii tîrzii din timpul imperiului și aparțin galeriilor de portrete istorice cu chipuri asemănătoare plasate pe busturi, pentru care se formase un adevărat gust al publicului, ce-și va face din nou apariția în veacurile Renașterii.

Ridicarea statuilor de orice fel, înfățișînd străbuni vestiți sau chiar pe cei ce le comandaseră — căci în acest caz romanii se arătau mai liberali decît în privința monedelor — era un important mijloc de propagandă, folosit în același sens ca și imaginile monetare glorificînd persoane particulare. Era o cinstire cu totul aparte, desigur, dacă statul (senatul sau adunarea poporului) hotăra comandarea unei statui, cum fusese cazul cu Marcius Rex (vezi fig. 12). Cel mai de vază loc pentru o statuie era Forul roman, în special zona din jurul tribunei rostrate și a comițiilor; spațiul era însă aici foarte aglomerat. Plinius amintește de un edict al cenzorilor din anul 158 î.e.n., relevant în această privință.[126] El prevedea îndepărtarea din For a tuturor statuilor ridicate celor ce serviseră ca magistrați, excepție făcînd cele comandate de senat ori de adunarea poporului. Ca decretul să aibă vreo noimă, trebuie că statuile particulare vor fi fost majoritare. El dovedește deopotrivă că persoanele oficiale aveau dreptul să-și ridice statui în locurile publice din Roma, drept care, după cum grăiesc și alte mărturii, era folosit la maximum.[127]

Nici una din multele statui pomenite de izvoarele literare nu a ajuns pînă la noi — sau cel puțin nu a fost sigur identificată. Și cînd în cele din urmă sîntem în stare să identificăm cópii, nu putem spune ce raport există între ele și statuile la care se referă mărturiile scrise. S-au păstrat astfel mai multe portrete reprezentîndu-l pe Pompei, toate din vremea imperiului, cel mai bun dintre ele aflîndu-se în Gliptoteca Ny Carlsberg din Copenhaga.[128] Acestea au fost identificate pe baza monedelor bătute de copiii săi, dar este imposibil de precizat relația dintre ele și cea mai vestită statuie a lui Pompei, cea aflată în Curia acestuia. După tradiție, Caesar ar fi fost asasinat în fața ei: statuia a fost stropită în întregime cu sînge și în așa măsură încît atunci

cînd conjurații au luat-o la fugă, lăsînd în urmă corpul neînsuflețit al dictatorului, părea că ea însăși făptuise omorul, răzbunîndu-se astfel. Au rămas mai multe versiuni literare ale evenimentului[129], dar nici o descriere a statuii. Povestea ei este dealtminteri deosebit de edificatoare. Era așezată într-o exedră din așa-numita Curie pompeiană, parte a unui monument ridicat de Pompei în amintirea triplului triumf din 61 î.e.n. Complexul cuprindea un teatru, prima clădire de piatră de acest gen din Roma, al cărui spațiu destinat spectatorilor, *cavea*, era dominat de templul Venerei Victrix.[130] Alăturat teatrului și în legătură cu el, se afla un peristil folosit și pentru ședințele senatului, drept care respectivul spațiu era denumit Curia. Pompei a dăruit poporului roman întregul complex de clădiri menit recreației acestuia, desigur din același motiv pentru care Caesar însuși avea să declare că finanțează construcțiile publice. În plus, cadrul arhitectonic oferea donatorului prilejul ca prin operele decorative plătite de el să-și facă cunoscute ambițiile politice.[131] La rîndul său poporul roman l-a răsplătit pe Pompei cu o statuie ce urma să fie plasată, ca semn de recunoștință, în Curia.

Că statuile lui Pompei se aflau în picioare în momentul morții lui Caesar se datora clemenței însăși a acestuia de care beneficiau și adversarii morți și în virtutea căreia numeroasele statui distruse după bătălia decisivă de la Farsalos din anul 48 î.e.n. au fost repuse la locurile lor. Căci așa cum spunea Cicero: „Restaurînd statuile lui Pompei, Caesar și-a așezat-o temeinic pe a sa."[132] Știm, de altminteri, că statuile lui Pompei au continuat să fie reașezate pe socluri pe tot cuprinsul stăpînirii romane.

Din grupul de statui-portrete tîrzii, două pot fi alese ca reprezentative pentru tipurile care împodobeau forurile și alte locuri publice

din Roma și din restul marilor orașe italice. Prima este așa-numitul general de la Tivoli (fig. 29), găsită, după cum indică și numele în respectiva cetate.[133] Ea reprezintă un bărbat în nuditate eroică, avînd mantaua, *paludamentum*, aruncată în jurul torsului, pe umărul și brațul stîng. La picioare se află o platoșă de tip grecesc, cu o banderolă în jurul bustului, legată în față într-un nod; platoșa și *paludamentum* au constituit împreună uniforma comandaților romani pînă în antichitatea tîrzie.[134] Ceea ce vedem este un comandant roman reprezentat în tradiția eroică elenistică. Statuia este și ea elenistică prin modelarea moale a carnației, dar pe cine reprezintă și cînd a fost lucrată, nu putem ști. De obicei este datată în prima jumătate a secolului I î.e.n., dar arta elenistică — căci acesteia îi aparține, deși înfățișează un roman — este foarte greu de datat. Contrastînd cu această statuie, este așa-numitul Arringatore, Oratorul (fig. 30), descoperit lîngă lacul Trasimene.[135] Brațul drept i-a fost restaurat, probabil că nu prea departe de forma originlă, deoarece corespunde gesticii normale a acelei *adlocutio* romane, gestică folosită de un orator cînd se adresa ascultătorilor săi.[136] Avem de a face în acest caz cu un orator roman, probabil un senator, purtînd toga scurtă republicană și cizme legate cu șireturi. Atare operă vădește uscăciune și o anumită contractare, fiind mai provincială și deci mai romană. Lucru deosebit de rar, statuia are păstrată o dedicație înscrisă cu litere mici pe marginea de jos a togii, dedicație numai în parte inteligibilă deoarece este în limba etruscă ce era încă folosită în zona respectivă pînă pe vremea lui Augustus.[137] Inscripția pomenește numele personajului, Aule Metele, care e forma etruscă a lui Aulus Metellus, dar patronimicul, menționat și el, este pur etrusc. Poate că inscripția de pe piedestal să fi avut un alt text latin, dar din păcate este din nou cu neputință de

stabilit vreo legătură între această imagine și vreo persoană cunoscută. Și datarea este nesigură; este însă posibil ca statuia să fie contemporană cu cea a generalului.

O formă specială a statuarei este arcul de triumf, arcul însuși servind de fapt ca bază a statuii și avînd drept scop, după cum ne spune Plinius, să înalțe persoana reprezentată deasupra tuturor muritorilor.[138] Pentru oricine trecea pe sub statuie, arcul împlinea funcția de jug, forma monumentului indicînd limpede cît de puțin se temeau romanii, spre deosebire de greci, de *hybris*. Cel mai vechi arc, despre care abia dacă avem ceva mai mult decît puține informații literare, este Fornix Fabianus (vezi fig. II, 11)[139], ridicat pe Via Sacra, în Forul roman, pentru Q. Fabius Maximus Allobrogicus după victoria și triumful acestuia asupra tribului galic al alobrogilor (de unde și ultimul său nume). Acest arc, din care au rămas doar fundațiile, era fără nici un dubiu lipsit de orice decorație, încununat numai de un grup de statui. Nu mult mai tîrziu avea să apară și arcul triumfal în forma pe care o asociem astăzi cu acest termen și ale cărui elemente esențiale constau în arcul însuși, deseori cu treceri laterale, și în decorația sa arhitectonică.

Pictura triumfală

Pictura este cea mai efemeră formă de artă din lumea antică, în ambele sensuri ale cuvîntului. Din punct de vedere tehnic realizarea ei este relativ lesnicioasă, oferind mai ușoare posibilități de experimentare decît, de pildă, sculptura în relief, dar totodată este mult mai puțin rezistentă la acțiunea distructivă a timpului. Abia cu începere din secolul trecut a fost cu putință să se păstreze pentru posteritate rămășițele întristător de fragmentare care au fost descoperite. Exceptînd perioada ilustrată de descoperirile de la Pompei și Herculanum, unde marea majoritate a picturii figurative este oricum socotită copie a originalelor grecești, avem un cîmp de manevră extrem de redus. Este cu atît mai regretabil deoarece pictura, chiar în perioada republicană, pare-se că va fi urmat un drum deosebit și chiar independent față de arta greacă, axată mai mult pe reprezentări istorice. Probabil că faptul se datora moștenirii etrusce.[140] Picturile sînt comparabile în această privință cu cele din mormîntul François de la Vulci care cuprind scene cu personaje istorice.[141]

Știm că deopotrivă în vremurile republicii și ale imperiului existau picturi narative istorice, executate mai ales cu ocazia triumfurilor. Deseori ele erau purtate în procesiunile triumfale spre a fi așezate ulterior în temple sau în alte clădiri.[142] Utilizarea acestor picturi e atestată încă din prima parte a secolului III î.e.n., ele jucînd un rol important în luptele politice. Astfel pretorul L. Hostilius Mancinus, spre marea nemulțumire a lui Scipio Africanus, care i-a fost comandant-șef, a comandat o pictură reprezentînd cucerirea Cartaginei și a expus-o în For. Nu numai că figura acolo, dar se și scotea în evidență, la dorința lui expresă, că el și-a croit cel dintîi drum înlăuntrul cetății dușmane. Atare tur de forță publicitar i-a asigurat consulatul la următoarele alegeri.[143]

Grecii aveau și ei picturi istorice, cel puțin de pe timpul cînd Panainos a pictat vestita reprezentare a bătăliei de la Maraton, aflată în Stoa Poikile de la Atena, pe la mijlocul veacului V î.e.n.[144] Acestea însă nu jucau nici pe departe rolul important pe care-l dețineau la Roma. Deși nu există practic nici o informație despre cum arătau atare picturi, n-am greși presupunînd că romanii puneau accentul pe consemnarea detaliilor specifice, scenele îmbrăcînd

stabilit vreo legătură între această imagine și vreo persoană cunoscută. Și datarea este nesigură; este însă posibil ca statuia să fie contemporană cu cea a generalului.

O formă specială a statuarei este arcul de triumf, arcul însuși servind de fapt ca bază a statuii și avînd drept scop, după cum ne spune Plinius, să înalțe persoana reprezentată deasupra tuturor muritorilor.[138] Pentru oricine trecea pe sub statuie, arcul împlinea funcția de jug, forma monumentului indicînd limpede cît de puțin se temeau romanii, spre deosebire de greci, de *hybris*. Cel mai vechi arc, despre care abia dacă avem ceva mai mult decît puține informații literare, este Fornix Fabianus (vezi fig. II, 11)[139], ridicat pe Via Sacra, în Forul roman, pentru Q. Fabius Maximus Allobrogicus după victoria și triumful acestuia asupra tribului galic al alobrogilor (de unde și ultimul său nume). Acest arc, din care au rămas doar fundațiile, era fără nici un dubiu lipsit de orice decorație, încununat numai de un grup de statui. Nu mult mai tîrziu avea să apară și arcul triumfal în forma pe care o asociem astăzi cu acest termen și ale cărui elemente esențiale constau în arcul însuși, deseori cu treceri laterale, și în decorația sa arhitectonică.

Pictura triumfală

Pictura este cea mai efemeră formă de artă din lumea antică, în ambele sensuri ale cuvîntului. Din punct de vedere tehnic realizarea ei este relativ lesnicioasă, oferind mai ușoare posibilități de experimentare decît, de pildă, sculptura în relief, dar totodată este mult mai puțin rezistentă la acțiunea distructivă a timpului. Abia cu începere din secolul trecut a fost cu putință să se păstreze pentru posteritate rămășițele întristător de fragmentare care au fost descoperite. Exceptînd perioada ilustrată de descoperirile de la Pompei și Herculanum, unde marea majoritate a picturii figurative este oricum socotită copie a originalelor grecești, avem un cîmp de manevră extrem de redus. Este cu atît mai regretabil deoarece pictura, chiar în perioada republicană, pare-se că va fi urmat un drum deosebit și chiar independent față de arta greacă, axată mai mult pe reprezentări istorice. Probabil că faptul se datora moștenirii etrusce.[140] Picturile sînt comparabile în această privință cu cele din mormîntul François de la Vulci care cuprind scene cu personaje istorice.[141]

Știm că deopotrivă în vremurile republicii și ale imperiului existau picturi narative istorice, executate mai ales cu ocazia triumfurilor. Deseori ele erau purtate în procesiunile triumfale spre a fi așezate ulterior în temple sau în alte clădiri.[142] Utilizarea acestor picturi e atestată încă din prima parte a secolului III î.e.n., ele jucînd un rol important în luptele politice. Astfel pretorul L. Hostilius Mancinus, spre marea nemulțumire a lui Scipio Africanus, care i-a fost comandant-șef, a comandat o pictură reprezentînd cucerirea Cartaginei și a expus-o în For. Nu numai că figura acolo, dar se și scotea în evidență, la dorința lui expresă, că el și-a croit cel dintîi drum înlăuntrul cetății dușmane. Atare tur de forță publicitar i-a asigurat consulatul la următoarele alegeri.[143]

Grecii aveau și ei picturi istorice, cel puțin de pe timpul cînd Panainos a pictat vestita reprezentare a bătăliei de la Maraton, aflată în Stoa Poikile de la Atena, pe la mijlocul veacului V î.e.n.[144] Acestea însă nu jucau nici pe departe rolul important pe care-l dețineau la Roma. Deși nu există practic nici o informație despre cum arătau atare picturi, n-am greși presupunînd că romanii puneau accentul pe consemnarea detaliilor specifice, scenele îmbrăcînd

prea adesea un caracter cartografic. Pictura expusă de Hostilius în For nu va fi fost foarte diferită de cea mult mai tîrzie de la Pompei, care dă privitorului imaginea în zbor de pasăre a încăierării din lăuntrul și din afara amfiteatrului, dintre pompeieni și locuitorii învecinatei cetăți Nuceria, în 59 e.n.[145] Picturi de genul acesta, cu reprezentări topografice, fie că vor fi inspirat, fie că vor fi constituit modele directe ale reliefurilor istorice, cum sînt cele ale Columnei lui Traian (fig. 98), ori ale Arcului lui Septimius Severus (fig. 162), care vor fi discutate mai jos.[146]

Chiar pentru pictura romană timpurie există un număr de descrieri literare ale persoanelor individuale și subiectelor reprezentate. Unul dintre pionieri a fost Fabius Pictor, activ în jur de 300 î.e.n. Deși patrician, mentalitatea romană nu a privit ca o ofensă faptul că un om de rangul său social avea atare preocupări. E limpede că pictura nu era privită ca un simplu meșteșug, căci altminteri nu ar fi fost compatibilă cu o persoană de înaltă condiție.[147] Simptomatică este afirmația lui Cicero dintr-o scrisoare (*Către prieteni*, VII, 23) și anume că statuile artiștilor vestiți pot fi deosebit de frumoase, pentru el însă acestea nu înseamnă nimic, căci preferă picturile.

Din materialul atît de abundent al picturii timpurii a supraviețuit doar un fragment deteriorat, dintr-un mormînt de pe Esquilin, pe care unii cercetători încearcă să-l pună în legătură cu Fabius Pictor (fig. 31).[148] Constatăm rămășițele a trei registre independente și indiciile unui al patrulea în colțul din stînga, sus. Partea superioară înfățișează zidul de incintă al unei cetăți, cu merloane, și între ele două făpturi umane de mici dimensiuni. În fața cetății se află un bărbat purtînd o manta și o pînză în jurul coapselor. Armura lui constă din coif și cnemide. Își întinde brațul către un alt bărbat, numai parțial păstrat, îmbrăcat în togă albă și ținînd lancea în mîna dreaptă. Inscripția fragmentară poate fi comparată cu inscripțiile din registrul de dedesubt, din ea aflînd că-l privim pe M. Fannius la stînga și pe Q. Fabius la dreapta.[149] O scenă analoagă este pictată în registrul imediat inferior și în ea apar aceleași personaje, dar în poziție inversă. În spatele lui Fannius luptă un soldat de dimensiuni mai mici, iar în spatele lui Fabius apar patru figuri reduse, în rînduri strînse. Registrul cel mai de jos ne înfățișează un grup de soldați luptînd, printre care capul unuia străbate în registrul de sus, în spatele piciorului lui Fabius; el poartă un coif samnit tipic, cu creastă de pene. Din această pricină M. Fannius a fost interpretat drept un șef samnit anonim, în vreme ce figura de deasupra, în port roman specific, poate fi ruda lui Fabius Pictor, Q. Fabius Maximus Rullianus, consul și triumfător în 322 î.e.n., unul dintre cei mai vestiți comandanți în cel de al doilea război samnit. Chiar dacă cei doi sînt reprezentați ca egali prin aceeași înălțime, samnitul care întinde mîna dreaptă în gestica adresării este totuși inferior romanului, imobil și cu lancea în mîna dreaptă. Imagistica acestei picturi are un caracter narativ naiv și o anumită trăsătură ce apare în forme mai mult sau mai puțin pronunțate în reprezentările istorice romane, cum sînt reliefurile oficiale sau monedele; este vorba de redarea hieratică a persoanelor a căror mărime variază în funcție de importanța lor. Atare tendințe, contrastînd net cu idiomurile[150] artistice grecești clasice și elenistice, nu vor dispărea niciodată complet din arta romană. Multe au continuat să dăinuie, cu precădere în arta plebeiană, spre a ieși din nou la iveală în arta oficială către sfîrșitul antichității, în monumente precum Arcul lui Galerius de la Salonic (fig. 192—193) sau pe mica friză triumfală de pe Arcul lui Constantin (fig. 127).

Arta reliefului

Arta reliefului, dependentă în mod cert pînă la un anumit punct de pictură[151], este și ea foarte sărac atestată pe parcursul acestei perioade.[152] **De fapt singurul monument existînd pînă astăzi — și încă unul care pe** drept cuvînt poate fi socotit cel dintîi dintr-o lungă serie de reliefuri istorice oficiale romane — este așa-numitul Altar al lui Domitius Ahenobarbus. **Două frize au fost atribuite acestui** monument ale cărui amplasament inițial și formă arhitectonică sînt cu totul necunoscute. Din pricina diferențelor de stil cele două frize pot fi cu greu atribuite unui atelier comun. Una dintre ele, aflată acum la München, reprezintă un motiv tradițional, derivînd din arta elenistică, și anume un *thiasos* marin, o **procesiune de divinități și monștri marini.**[153] Această parte, pare-se de origine greacă, provine poate de la un monument mai vechi, în vreme ce cealaltă, ajunsă la Paris, trebuie să fi fost creată special pentru „altar". Ea reprezintă un sacrificiu public roman. Aici, ca și pe multe monumente ulterioare, de pildă pe Baza Decenală (fig. 190), sînt sacrificați lui Marte un bou, un berbec și un porc, în cadrul ritualului cunoscut sub numele de *suovetaurilia*. Sacrificiul constituie purificarea armatei, *lustratio exercitus*, oficiată de cei doi cenzori, **unul dintre ei fiind reprezentat pe friză.**[154] Aidoma multor alte monumente republicane, „altarul" este **greu de datat.** Ipotezele se înșiruie între secolul III î.e.n. și finele epocii lui Caesar. În ultima vreme s-a pledat cu stăruință[155] pentru punerea sa în legătură cu reforma armatei de către Marius și censul din 107 î.e.n., dar monumentul poate fi cu greu invocat drept mărturie a vreunui eveniment anume. De aceea importanța lui fundamentală rezidă în faptul că pentru prima oară dorința de a reda o împrejurare istorică tipică și-a

aflat expresia în limbajul sculptural al reliefului.[156]

Așa cum s-a precizat la începutul discuției, toate monumentele aici descrise erau plasate la Roma sau în părțile centrale ale Italiei. Romanii însă și-au ridicat monumente spre propria lor cinstire și în afara acestei zone. Probabil că cel mai de seamă este soclul în formă de turn, decorat cu reliefuri și încununat de o statuie ecvestră, pe care Aemilius Paullus l-a consacrat la Delfi întru amintirea victoriei sale asupra regelui Perseu al Macedoniei în **bătălia de la Pidna din anul 168 î.e.n.**[157] Oricum, monumentul nu numai că era amplasat în Grecia, plănuit și început de chiar învinsul rege al Macedoniei spre propria-i slavă, dar **limbajul său artistic este în întregime** grecesc. Decît să-l comparăm cu monumente din cetățile romane, stilul acestuia ar trebui mai degrabă pus în legătură cu staterul de aur bătut cu 30 de ani mai înainte de către Quinctius Flamininus, avînd pe avers propriul său portret, și sărbătorind victoria asupra regelui Filip V al Macedoniei, tatăl regelui Perseu.[158] Aici, în lumea est-mediteraneană, comandanții și guvernatorii romani se comportau ca moștenitori ai diadohilor[159] și, cu toate că monumentul, cu friza lui reprezentînd o **bătălie, fusese înălțat spre a comemora o vic**torie romană într-o anume împrejurare, friza însăși era strîns legată de străvechea tradiție anistorică a reliefului grecesc.[160] Monumentul în sine era propagandistic, dar justificarea calificării lui ca monument roman este o cu totul altă chestiune, deoarece el putea tot atît de bine fi ridicat de către unul din regii elenistici contemporani.

Din punct de vedere politic și cultural, **Roma era încă o cetate-stat — o realitate și o problemă —, situație care nu se va schimba pînă** la Augustus. Republica nu era din punct de vedere ideologic capabilă, să umple golul creat prin extinderea puterii ei militare.[161]

NOTE

1 Essen, în *Mededeelingen NederlHistInstRome*, 1928, p. 29; a se vedea de asemenea, *idem* [II K 21], unde autorul argumentează că adevărata artă romană își face apariția bruscă în jurul anului 90 î.e.n. Vezi totuși și Hölscher [II K 35]. Literatura despre arta romană ca fenomen este deosebit de vastă. Unul dintre cele mai bune studii, cuprinzînd și o discuție despre diversele tradiții de cercetare, aparține lui Brendel [II A 8]; a se vedea mai jos, Capitolul II, nota 177. Pentru începuturile arhitecturii romane, vezi mai jos nota 125.

2 Vezi Breckenridge [II C 24]. A se vedea de asemenea Kukahn [II C 95] și Richter [II C 119], iar mai recent Smith [II C 128], p. 32 și urm.

3 Problemele referitoare la apariția portretului roman timpuriu sînt încă printre cele mai controversate din istoria artei romane. O excelentă trecere în revistă a cercetărilor în acest domeniu aparține lui Hiesinger [II C 72]. Studiile cele mai recente au, în general, tendința de a minimaliza importanța elementului etrusco-italic — vezi contra, printre alții, Gazda [II C 55] — ca și aceea de a data mai tîrziu portretele romane timpurii păstrate — vezi contra, printre alții, G. Hafner, în mai multe lucrări. Paralel cu tendințele cercetării privind apariția portretului masculin roman, apariția portretului feminin roman este la rîndu-i plasată foarte tîrziu. Astfel, Trillmich [II C 13] argumentează foarte convingător (capitolul II) că înainte de mijlocul secolului I î.e.n. romanii n-au avut cunoștință de stilurile pieptănăturii elegante elenistice care vor juca un rol atît de important în vremea imperiului. Cît privește discuția cu privire la portretul roman, a se vedea și Zanker [II C 152], iar mai recent, despre aceeași problemă, Smith [II C 128], p. 32 și urm. Diferite contribuții se găsesc în rapoartele recentului simpozion din Berlinul de Est [II C 123]. Se va lua notă că respectiva datare tîrzie ridică o problemă: aceea a hiatusului dintre perioada importantă a cuceririi Italiei de sud și dictatura lui Sulla (pentru arhitectură a se vedea mai jos nota 125). Pe de altă parte, mulți dintre autorii antici (vezi mai sus nota 1) confirmă că numai o dată cu Sulla și transformările politice, sociale și economice ale vremii a putut avea loc în artă un proces similar. Remarcile lui Sallustius (*Despre conjurația lui Catilina*, 11) privitoare la corupția morală apărută ca urmare a campaniei lui Sulla în Orient, manifestată prin recent dobînditul gust al soldaților romani pentru statui, picturi și ustensile de bucătărie luxoase, la întoarcerea lor în 83 î.e.n., sînt desigur caracteristice pentru noua atmosferă. Pasaje similare despre corupția pricinuită de campaniile timpurii se găsesc la Titus Livius și Polibius. Despre criza morală generală, vezi Earl [I G 20], p. 44 și urm.

4 Polibius, *Istorii*, VI, 53; vezi Brommer [II C 26]. Despre raportul între masca funerară și portret a se vedea și Drerup [II C 36].

5 Gliptoteca Ny Carlsberg din Copenhaga, nr. inv. 2799, catalog 591 b (epocă augustană): Poulsen [II C 116], I, nr. 114. Principala referință bibliografică pentru aceste reliefuri funerare este Vessberg [II A 52], p. 175 și urm., pl. 25 și urm. Cît privește analiza (menționată mai sus, în *Introducere*) rangului social și nivelului de viață ale persoanelor reprezentate, în sensul cel mai larg al termenilor, a se vedea Zanker [II C 151]. Cele mai recente lucrări despre acest subiect sînt ale lui Kleiner [II C 92] și Frenz [II C 52].

6 Vezi R. D. Gempeler, *Die etruskische Kanopen*, Einsiedeln, 1974.

7 Portretul putea fi adorat, dar din punct de vedere legal el nu putea îndeplini rolul de substitut, vezi Rollin [I D 30], p. 117 și urm. Pentru definirea a ceea ce constituie un portret, a se vedea Breckenridge [II C 23], cap. I. Vezi, de asemenea și Petronius, *Satiricon*, 71, unde statuia e privită de Trimalchio ca un mod de a-și asigura viața după moarte. Pentru terminologia folosită de romani și schimbările de sens care au avut loc, vezi Daut [I G 18].

8 Vessberg [II A 52], partea întîi, izvoare, și Pollitt [II A 36], p. 12 și urm.

9 Plinius în *Istoria naturală [Ist. nat.]*, XXXIV, 23—24, menționează două atare cazuri, în 436 și 230 î.e.n. Prima statuie a fost ridicată pe Tribuna rostrată. Vezi mai departe Vessberg [II A 52], p. 20 (nr. 54—56), 24 (nr. 75), cu referiri la izvoare, și p. 92.

10 Vezi Richardson [II B 24].

11 Este posibil ca acele 2000 de statui de bronz reprezentînd personaje umane pe care romanii le-au capturat în 264 î.e.n. în cetatea etruscă Volsinii, care făcea parte din aceeași arie culturală, să fi fost de dimensiuni tot atît de puțin pretențioase. Acestea erau statuile despre care romanofobul Metrodor din Skepsis pretindea că ar fi constituit adevăratul motiv al cuceririi de către romani a cetății (vezi Plinius, *Ist. nat.*, XXXIV, 34).

12 Lucrul e adevărat în ce privește, de pildă, vestitul portret al lui Brutus cel Bătrîn (vezi mai jos, p. 37, nota 89).

13 Caracteristică pentru atare atitudine este, de pildă, relatarea lui Velleius Paterculus (I, 13, 4) despre comandantul roman L. Mummius care a cucerit și distrus Corintul în 146 î.e.n.: „Mummius era așa de inculț încît atunci cînd a cucerit Corintul și se pregătea să transporte în Italia picturile și statuile care erau capodopere ale celor mai mari artiști, le-a spus acelora pe care îi însărcinase cu transportul că dacă vor distruge vreo statuie sau pictură vor trebui să facă ei altele în loc". Vezi de asemenea și Plinius, *Ist. nat.*, XXXV, 24. Pentru

jefuirea operelor de artă, vezi Pape [II K 57]; pentru Mummius la Corint, p. 16 și urm. De asemenea Pollitt [II K 62].

14 Chiar dacă mai tirziu antichitatea considera opiniile lui Cato drept „tradiționalist romane", opuse ideologic celor ale cercului filoelenic al Scipionilor, ele erau de fapt mai degrabă un mijloc folosit de Cato pentru a dobîndi poziția de cenzor; vezi Klenast [I B 25], precum și Haffter [I B 21].

15 Pentru constituția romană republicană, vezi Bleicken [I B 7], cu un capitol final despre izvoare și cercetări; vezi de asemenea Kunkel [I B 26]. Pentru ultima parte a perioadei, vezi în special Meier [I B 29]. Numărul senatorilor nu a fost niciodată riguros fixat. Dublarea lui în vremea lui Sulla se datora primirii în senat a tuturor cheștorilor recent numiți. Lucrarea cea mai importantă despre magistratura romană republicană este cea a lui Broughton [I B 8]; vezi și *idem*. [I B 9]. Mulți dintre foștii consuli au jucat un rol important pe care este greu să-l urmărim cu precizie în lipsa proceselor verbale ale dezbaterilor și lucrărilor senatului. Un studiu cuprinzător referitor la perioada imperială e cel al lui Talbert [I D 37].

16 Vezi Broughton [I B 9], p. 252 și urm., cu trimiteri la Gelzer, Münzer, Afzelius, Badian și alții. În vremea imperiului, termenul *nobilis* a căpătat un sens mult mai larg: vezi Barnes [I E 5].

17 Sallustius, *Jugurtha*, 63, 7; vezi și *Catilina*, 23, 6. Problema este cît de aspru pot fi interpretate aceste remarci: vezi, printre alții, Earl [I G 21], p. 13 și urm. și p. 50. Lucrarea clasică despre oamenii noi în senatul roman este cea a lui Wiseman [I D 41].

18 Pentru perioada sfîrșitului republicii, vezi Shatzman [I E 44].

19 Vezi trimiterile de la nota 15. Excelente interpretări ale sistemului clientelar, cu legăturile sale conexe de natură morală și politică, plasate în perspectivă istorică și socială în perioada de dinaintea sfîrșitului republicii, le datorăm lui Syme [I B 35], Taylor [I B 37], Wistrand [I B 44] și MacMullen [I E 33]. Vezi de asemenea Skydsgaard [I E 45].

20 Jurămîntul de credință, ca atare, pe care soldații îl făceau generalului lor, a jucat un rol foarte important. Trecerea de la armata recrutată la cea profesionistă s-a înfăptuit treptat; abia sub Augustus a fost creată o armată permanentă. Pentru reforma militară a lui Marius, vezi Aigner [I B 1]. Pentru rolul armatei, vezi Erdmann [I B 13]. Cît privește ultima parte a perioadei, a se vedea în special Aigner [I B 2], precum și recenzia acestei lucrări, făcută de H. Volkmann în

Gymnasium, 83, 3, 1976, p. 262 și urm. O mai largă analiză a perioadei este întreprinsă de Gabba [I B 15].

21 Cicero amintește de condamnarea în 70 î.e.n. a unui senator roman ale cărui resurse erau prea mici pentru a și-i face favorabili pe judecători (*Verrine*, I, 46). Procesele joacă un rol semnificativ în cercetarea lui Scullard [I B 32] a proceselor Scipionilor, în special apendicele IV. Pentru perioada următoare, a se vedea Gruen [I B 19] și *idem*. [I B 20], capitolele VII—VIII și apendicele II; vezi de asemenea și Taylor [I B 37], capitolul V.

22 În anii 6—4 î.e.n., vezi Velleius Paterculus, II, 117,2.

23 Vezi Szemler [I B 36] și Suolahti [I B 34], p. 53 și urm. pentru puterea cenzorilor de a revizui lista senatorilor (*lectio senatus*).

24 Pentru adunările poporului a se vedea Taylor [I B 38].

25 O colecție de articole asupra acestor „termeni tehnici" a fost publicată de Oppermann [I G 56]. Printre alte lucrări recente de mare importanță se numără: Wirszubski [I G 84], Bleicken [I B 6], Amit [I G 5] și Eisenhut [I G 22]; a se vedea de asemenea Mannsperger [II H 84]. Multe din aceste tipuri au fost personificate pe baza unor modele grecești. În vremea împăraților adoptivi atinge apogeul uimitoarea galerie a personificărilor, de obicei înfățișate pe reversurile monetare; a se vedea Wallace-Hadrill [I G 79]. Mai mult încă, atare virtuți au putut deveni obiectul unor culte religioase: vezi Lind [I J 18] și Fears [I G 26].

26 Appius Claudius a fost cenzor în 312 î.e.n. și omul cel mai de seamă al timpului, vezi Broughton [I B 8], I, p. 156, 160 și urm. Această remarcă a fost citată în cuvîntarea despre stat adresată lui Caesar și care a fost atribuită lui Sallustius (I, 2). Pentru problemele referitoare la aceasta și la autenticitatea celor două scrieri legate de ea, a se vedea cercetarea lui Becker [I C 1], în special p. 742 și urm. O bună introducere în cunoașterea concepțiilor proprii ale romanilor și relațiilor dintre morală și politică se află la Earl [I G 21], capitolul I.

27 Termenul modern de „partid" este de aceea înșelător și trebuie folosit cu mare precauție, vezi Taylor [I B 37], în special p. 5 și urm. și 12. Este de asemenea important să se înțeleagă că nu atît liniile sociale despărțitoare orizontale, cît mai ales cele verticale amenințau societatea romană republicană.

28 Lucrarea de bază privitoare la emisiunile monetare romane timpurii este cea a lui Thomsen [II H 126]. Pentru perioada republicană în ansamblu, cartea clasică este a lui Crawford [II H 40], abreviată de acum înainte cu sigiele *RRC*. Tot atît de importante sînt scrierile lui

Zehnacker [II H 135] care a cercetat la început ultima sută de ani de emisiuni monetare republicane, iar apoi întreaga numismatică republicană romană [II H 134]. Plinius (*Isl. nat.*, XXXIII, 42—44) datează introducerea monedelor de argint în anul 269. Cît privește discutarea acestei date în legătură cu problemele legate de monetăria romană timpurie, a se vedea Crawford, *RRC* [II H 40], introducere, p. 35 și urm. Edilii, chestorii și comandanții militari puteau de asemenea emite ocazional monede. Referitor la Comitetul celor trei, al cărui membri erau de obicei tineri, pe prima treaptă a viitoarei lor cariere, a se vedea Hamilton [I B 22] și Crawford, *RRC* [II H 40], p. 598 și urm. și 708 și urm.

29 Atare bare nu erau în realitate monede, deoarece greutatea lor putea varia foarte mult. Ele pot fi considerate drept stadiu următor al așa-numitului *aes rude*, bucăți neregulate de topitură de bronz.

30 Pentru mai multe detalii, a se vedea Thomsen [II H 126], III, p. 138 și urm.

31 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 20/1 (269—266 î.e.n.).

32 Mai mulți cercetători au susținut că această scenă reprezintă grupul statuar menționat deopotrivă de Titus Livius (X, 23, 11 și urm.) și Dionis din Halicarnas (I, 79, 8) și ridicat de edilii Cn. și Q. Ogulnius în 296 î.e.n.: vezi Crawford, *RRC* [II H 40], p. 714 și Dulière, *Lupa romana* [II K 19], catalog M 4.

33 Și în tradiția greacă. Pentru mulți scriitori mai exista și un motiv în plus: ei voiau să prezinte fenomenul roman lumii grecești. Despre scrierile istorice romane timpurii, vezi Timpe [I G 72], iar pentru introducerea generală în temă, Ørsted [I G 57].

34 Aelian (sec. II e.n.), *Despre natura animalelor*, I, 38. În legătură cu această anecdotă, a se vedea Scullard [II K 76], p. 113 și urm.

35 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 35/1 (225—217 î.e.n.).

36 Despre originea tipologică și simbolică a motivului, vezi Hafner [II H 59].

37 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 28/1 (vezi și nr. 29/1). Tipul este denumit stater și a fost bătut deopotrivă și în jumătăți de stater (nr. 28/2 și 29/2). A se vedea și Kent [II H 70], fig. 14. Crawford datează piesa destul de aproximativ (225—212 î.e.n.) și respinge totodată (p. 715) unanim acceptata punere a ei în legătură cu pasajul din Titus Livius (vezi mai jos).

38 Imediat înainte de 211 î.e.n. Această datare se bazează pe descoperirile din straturile de distrugeri de la Morgantiana, în Sicilia, care a căzut în 211 în mîinile romanilor. Datarea a fost prima oară propusă de Thomsen [II H

126], II, p. 361 și urm. și de atunci a fost general acceptată; a se vedea oricum Stöckli [II H 113].

39 Pentru discuția asupra aspectului propagandistic monetar în perioada republicană, a se vedea în special Alföldi [II H 2], Rowland [II H 105], Luce [II H 81], Hill [II H 63], Waltman [II H 133] și mai recent Chantraine [II H 32]. Mai mult încă, Crawford în *RRC* [II H 40] include în descrierea fiecărei monede informații despre fundalul politic contemporan, împreună cu întregul ansamblu de izvoare relevante.

40 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 44 și urm. (din 211 î.e.n.).

41 Identificarea zeiței cu coif de pe avers drept Roma este tradițională. Pentru discuția asupra acestei identificări, a se vedea Alföldi [I G 3], p. 1—8 și Galinsky [I G 32], p. 188 și urm.; de asemenea Crawford, *RRC* [II H 40], p. 721, cu trimiteri la bibliografie mai recentă. Vezi și nota 161 a acestui capitol.

42 De pildă Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 59. Oricum, legătura nu este cîtuși de puțin sigură. Numai în jurul anului 190 î.e.n. devine posibilă identificarea cu oarecare certitudine a monetarilor ca indivizi. Informații privitoare la următorii monetari, în cercetarea lui Crawford din lucrarea amintită, p. 708 și urm.; a se vedea și Hamilton [I B 22], p. 197 și urm.

43 În mai puțin de o decadă după 110, tipul a fost aproape complet înlocuit, reapărînd ulterior pe emisiunile a numai zece monetari, pînă la moartea lui Caesar în 44 î.e.n. Busturile care au înlocuit capul „Romei" au fost numeroase și variate: peste cincizeci de tipuri diferite se pot număra în această perioadă.

44 Este limpede că mulți monetari puneau mare preț pe capacitatea de a lansa pe piață diverse tipuri monetare de calitate artistică remarcabilă și adesea este cu totul impresionant ceea ce un artist gravor talentat putea să realizeze pe suprafața mică a unui denar. Măiestria artistică ajungea uneori la rezultate uimitoare, ca de pildă denarul lui L. Plautius Plancus din 47 î.e.n. — Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 453/1 — care înfățișează pe avers masca Meduzei, iar pe revers o Victorie plutind în spațiu și conducînd patru cai, probabil reproducerea unei picturi de Nicomachos, aflată în posesiunea monetarului. Motivul se întîlnește și pe pietrele gravate contemporane, vezi Vollenweider [II G 12], p. 28 și urm. Pentru legătura dintre monede și celelalte arte ale vremii, a se vedea Bieber [II H 16].

45 Acestea sînt așa-numitele emisiuni legionare — Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 544/1—39 — bătute în 32 sau 31 de către Marcus Antonius. Ele înfățișează pe o parte

o galeră, iar pe cealaltă diverse stindarde şi numerele feluritelor legiuni.

46 Pentru cercetătorii de astăzi reprezentările de pe multe monede republicane sînt extrem de dificil de interpretat, iar uneori complet de neînţeles.

4 Astfel A. Postumius Albinus — Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 335/10 a—b, 96 î.e.n. — înfăţişează pe revers pe Dioscuri adăpîndu-şi caii în lacul Iuturnae, după intervenţia lor în bătălia de la lacul Regillus (496 î.e.n.) în timpul căreia A. Postumius Albinus Regillensis se spune că a aruncat un steag în mijlocul duşmanilor.

48 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 286/1. Aversul poartă capul Romei.

49 Vezi mai jos nota 53.

50 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 426/1 (56 î.e.n.).

51 Plutarh, *Sulla*, 6, 1 şi urm. şi *Marius*, 32, 4. De curînd s-a emis ipoteza că un număr de blocuri cu reliefuri sculptate într-o piatră asemănătoare bazaltului ar putea proveni de la baza acestui monument. Reliefurile, descoperite la picioarele colinei Capitoliului, figurează arme şi Victorii, vezi Hölscher [II K 37], p. 357 şi urm.

52 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 452/4 (13 iulie 48—47 î.e.n.). Aversul înfăţişează un cap feminin care nu a fost identificat cu certitudine.

53 Identificarea, odinioară general acceptată, a barbarului cu Vercingetorix este indoielnică. Pentru trofeu care, ca şi alte multe motive, este de obîrşie greacă, a se vedea Picard [II K 59] şi *idem*. [II K 60]. Chiar dacă motivul este de origine greacă, folosirea lui de către romani vădeşte o altă accepţiune a sa. Tratamentul aplicat de romani popoarelor învinse, care erau tîrîte de-a lungul procesiunii triumfale şi expuse la picioarele trofeului, cu toată simbolistica trufaşă legată de atare eveniment, vădeşte mai mari afinităţi cu tradiţiile asiriene. Pentru greci, atare comportament ar fi fost o primejdioasă expunere la *hybris*. O edificatoare discuţie despre diferenţa dintre comportamentul grecesc şi roman se află la Murray [I A 16], p. 33 şi urm. Lucru de asemenea semnificativ, spectacolele cu lupte de gladiatori au fost doar cu greu acceptate în lumea greacă. Atare părere, încetăţenită în genere, a fost totuşi combătută de Robert [I F 10], dar, aşa cum s-a subliniat în recenzia apărută în *Gnomon*, 21, 1949, p. 318—328 şi datorată lui G. Klaffenbach, aproape toate documentele invocate de autor datează din secolele al doilea şi al treilea.

54 *Despre războiul cu galii*, V, 1, 2. Pentru propaganda literară a lui Caesar atît în opera amintită cît şi în *Războiul civil*, a se vedea Collins [I B 11].

55 Crawford, RRC [II H 40], nr. 468/1 (46—45 î.e.n.), bătut în Spania. Pe avers se află capul Venerei.

56 Potrivit lui Valerius Maximus, IV, 1, 10. Litertura despre imperialismul roman este foarte vastă, iar problemele aprinse dezbătute. Aici nu pot fi menţionate decît lucrările cele mai recente. Două cărţi fundamentale, dar diferite ca viziune, despre perioada republicană sînt datorate lui Badian [I B 3] şi Harris [I B 23], cea din urmă bucurîndu-se de comentariul lui North [I G 53]. De diversele aspecte ale chestiunii s-au ocupat Werner [I B 43], Veyne [I G 76], Fears [I G 25], lucrările colocviului de la Dijon [I G 40] şi Hopkins [I E 19], capitolul I. Contribuţii valoroase privind întreaga perioadă a antichităţii găsim la Garnsey şi Whittaker [I G 33], precum şi în lucrările simpozionului de la Copenhaga [I G 59]. Despre rezistenţa locală, a se vedea Dyson [I E 15], ca şi diversele contribuţii ale Congresului de studii clasice de la Madrid [I E 3]. S-a scris mult şi despre poziţia însăşi a romanilor faţă de atare concepţie şi despre fundamentul moral al ideologiei lor. Cercetările moderne cele mai importante sînt ale lui Lind [I G 51], Lieberg [I G 50], Brunt [I G 12] şi Balsdon [I E 4]. Pentru suplimentare referinţe bibliografice la ideologia imperială, a se vedea mai jos nota 161.

57 Despre acest concept în perioada republicană se va vedea Albert [I G 2].

58 Dacă triumfătorul se afla în ipostaza lui Jupiter sau a unui *rex*, este o chestiune mult dezbătută: a se vedea Versnel [I G 75], în special p. 56 şi urm., precum şi Lemosse [I G 48].

59 Vezi Straub [I G 70], în special p. 138.

60 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 401/1 (71 î.e.n.). Aversul reprezintă bustul Virtuţii cu coif. Acest tip este denumit *serratus*. Fierăstruirea, realizată manual cu daltă, o întîlnim intermitent aproape la întregul corp al emisiunilor de denari, de la începuturi pînă către mijlocul anilor 60 î.e.n. Poate că denarul fierăstruit nu a fost emis pentru vreun motiv mai temeinic decît cel dictat de modă, după cum a sugerat Zehnacker [II H 135], I, p. 48 şi urm.

61 Unul dintre motivele pentru care cele două războaie ale sclavilor din Sicilia (135—132 şi 104—100 î.e.n.) au căpătat un caracter atît de violent era faptul că populaţia servilă era numeroasă şi destul de omogenă; majoritatea sclavilor erau grecofoni, iar în unele cazuri de aleasă educaţie, provenind din partea estică a Mediteranei, de unde au fost răpiţi şi apoi vînduţi de

piraţi. Mai mult încă, exista o semnificativă opoziţie a locuitorilor băştinaşi ai insulei faţă de exploatarea de către romani a respectivului teritoriu. Verbruggbe [I B 40], referindu-se în special la primul război al sclavilor, consideră revolta drept epifenomen al condiţiilor economice; a se vedea de asemenea *idem* [I B 39] şi Manganaro [I B 28].

62 Cicero, *În sprijinul legii Manilia*, 41.

63 Vezi remarcile pertinente ale lui Starr [I A 24], în special p. 7 şi urm.

64 Despre reprezentările arhitectonice pe monede în această perioadă, a se vedea Fuchs [II H 49] şi cercetarea de ansamblu a lui Hackens [II H 58].

65 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 419/3 (61 î.e.n.). Pe avers se află un cap feminin, probabil al vestalei Aemilia.

66 Nash [II J 93] I, p. 174 şi urm.; Fuchs [II H 49], p.49—51.

67 Încă două generaţii au profitat, de asemenea, de pe urma acestei clădiri. Ea a fost reclădită în întregime în 55/54 î.e.n., pe cheltuiala lui Caesar, de către L. Aemilius Paullus şi a fost dedicată în 34 î.e.n. de către fiul său L. Aemilius Lepidus Paullus.

68 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 425/1 (56 î.e.n.). Pentru Aqua Marcia a se vedea Nash [II J 93] I, p. 48 şi urm. Vezi de asemenea Bieber [II J 10].

69 Începînd cu Sulla se schimbă semnificaţia simbolică a *lituus*-ului; la început el era doar însemn onorific al augurului (semnificînd, în consecinţă, că monetarul, un strămoş sau personajul onorat de emisiunea monetară fusese membru al colegiului augural), pentru a deveni apoi şi simbol al victoriei, căpătînd aşadar caracterul de însemn al cîrmuitorului. Opiniile sînt împărţite cît priveşte interpretarea strictă a simbolului: vezi Fears [II H 44], în special p. 579 şi urm., precum şi Buraselis [II H 22].

70 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 362/1 (82 î.e.n.).

71 Despre acest scaun vezi Wanscher [II K 85], capitolul VII.

72 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 494/26 a—28. Sînt îndatorat lui H. Schubert pentru fotografii.

73 Cassius Dio, XLIV, 6, 1. Despre acest izvor, vezi Millar [I C 25].

74 Cassius Dio, XLII, 23,3.

75 Despre răspîndirea folosirii acestui tip de scaun vezi Wanscher [II K 85], passim.

76 Prea puţini din totalitatea magistraţilor monetari au reuşit ulterior să realizeze importante cariere personale (vezi nota 42). În afara faptului că poziţia de monetar era printre cele mai mici ca prestigiu, individul ca atare depindea adesea din punct de vedere politic de

şefi mult mai importanţi ale căror vederi trebuia să le promoveze prin selecţia tipurilor monetare. E cazul, de pildă, al monetarului A. Manlius care a pus să se reprezinte pe un aureu statuia ecvestră de aur a lui Sulla (fig. 15).

77 În special de la apariţia lucrării clasice a lui Syme în 1939 [I B 35] lupta pe viaţă şi pe moarte din sînul republicii — adică perioada cuprinsă între circa 60 î.e.n. şi introducerea în cele din urmă a cîrmuirii personale, o dată cu principatul augustan — a căpătat denumirea de „revoluţia romană", expresia putîndu-se aplica şi în sens mai larg la întreaga perioadă de după Gracchi. Oricum, nu este vorba de o revoluţie socială în sensul celei franceze sau ruseşti.

78 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 367/1—5 (81 î.e.n.). În această serie au fost bătuţi deopotrivă aurei şi denari. Pentru emisiunile monetare ale acestei perioade, a se vedea în special Crawford [II H 38] şi referinţele la fiecare descriere de monedă în *RRC*. Pentru reprezentarea Victoriei, vezi Hölscher [II K 33], p. 142 şi urm.

79 Appian, *Războiul civil*, I, 101.

80 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 381/1 (80 î.e.n.).

81 Sulla a reclădit Tribuna rostrată; vezi Nash [II J 93] II, p. 272 şi urm. Cînd Caesar a realizat marea reorganizare a întregii zone şi a construit Tribuna rostrată în locul ei actual, el a inclus deopotrivă ciocurile de corăbii şi statuile lui Sulla şi Pompei.

82 Pentru semnificaţia acestui gest şi evoluţia ei, vezi Brilliant [II K 11], în special p. 46 şi urm.

83 Appian, *Războiul civil*, I, 97.

84 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 402/1 (71 î.e.n.), aureu. Pe avers se află capul personificării Africii; vezi de asemenea Castritius [II H 30]. Despre cariera lui Pompei în general se poate consulta Greenhalgh [I B 18].

85 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 422/1a (58 î.e.n.). Cealaltă faţă îl înfăţişează pe Jupiter în cvadrigă, reprezentare care se referă la relaţiile de familie ale lui P. Hypsaeus. Edilii puteau bate monede în împrejurări excepţionale (vezi nota 28), moneda purtînd atunci inscripţia EX S(enatus) C(onsulto), „autorizată de senat", vezi Crawford, *op. cit.*, p. 606 şi urm. Motivul emiterii respectivei monede l-au constituit probabil magnificele jocuri ţinute în 58 de cei doi edili, după ce Scaurus s-a întors din Orient; a se vedea şi Kent [II H 70], nr. 63.

86 Portretul lui Scipio Africanus pe denarul lui Cn. Cornelius Blasio din 112 sau 111 î.e.n. este cu totul excepţional; vezi Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 296/1a-1. Identificarea tradiţională a portretului ca fiind al lui Scipio Africanus este contestată de Crawford care susţine că ar fi vorba de chipul lui Marte. Totuşi pe multe din variantele ştanţelor figura are trăsături

portretistice distincte, cum e cazul piesei 296/1 a, reprodusă mai bine în studiul despre portretul lui Scipio Africanus datorat lui Vollenweider [II C 139], p. 36, pl. IV, 2. A se vedea de asemenea Bieber [II H 16], p. 36, nr. 4 (*RRC*, nr. 296/1 c. Pe aceste reproduceri se pot vedea împede cutele foarte pronunțate de la colțurile gurii, de pe obraji și git, trăsături atît de caracteristice sculpturii portretistice romane timpurii de natură veristică. Atare trăsături se pot lesne constata și printre variantele din *RRC*, nr. 296/1 b. Numai foarte puțin sînt acestea constatabile însă pe ilustrația din *RRC*, pl. XL, 14 întrucît ea este doar fotografia unui mulaj, nu a unei monede originale; aceeași este și situația catalogului lui Sydenham și al celui de la British Museum. Chiar cînd pot fi depistate similitudini stilistice cu alte monede contemporane (vezi *RRC*, p. 310, nota 1), trăsături veristice distincte, precum foarte puternic marcatele cute, nu apar la reprezentările posibil identificabile ca zeități. Ele nu se află nici pe chipul portretistic, în egală măsură unic, al lui Filip al V-lea al Macedoniei pe care monetarul L. Marcius Philippus l-a plasat pe aversul unui denar din 113 sau 112, posibil ca aluzie la propriul său cognomen. Pentru portretistica monetară a se vedea și Zehnacker [II H 135] II, p. 974 și urm., iar pentru implicațiile juridice, Rollin [I D 30], p. 54 și urm., 63 și urm. și 69 și urm.

87 Vezi Earl [I G 21], p. 59 și urm.; a se vedea și remarcile lui Appian de mai sus, p. 35.

88 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 433/2 (54 î.e.n.).

89 Vezi Cicero, *Filipice*, II, 26. În acea vreme Brutus fusese deja adoptat de unchiul său Q. Servilius Caepio și, în consecință, se numea Q. Servilius Caepio Brutus. Capul lui Brutus de pe monedă este de obicei pus în legătură cu vestitul cap de la Palatul Conservatorilor, care este greu de datat cu precizie, vezi Helbig [II A 23] II, nr. 1449. Cele mai recente considerații în legătură cu acest cap, vezi Gross [II C 61], care-l socotește o copie tîrzie, poate augustană, a unui vechi portret republican; a se vedea și Rebecchi [II C 118], care crede că avem de a face cu un portret al lui C. Marius.

90 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 433/1. Pe aversul acestuia figurează Libertas, conceptul cheie în lupta împotriva puterii absolute, iar pe revers Brutus cel Bătrîn, însoțit de doi lictori, consul în 509 î.e.n.

91 A se vedea trimiterile din Crawford, *RRC* [II H 40], p. 456 și Greenhalgh [I B 18] II, p. 67 și urm.

92 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 434/1 (54 î.e.n.).

93 Vezi mai sus nota 53. Despre Caesar ca om politic, vezi Gelzer [I B 16] și Wistrand [I B 44] precum și stadiul cercetărilor la Gesche [I B 17]. Despre baza politico-religioasă a puterii lui Caesar ca și despre intențiile sale, a se vedea Weinstock [I B 41].

94 Pentru acest interludiu, vezi Gelzer ([I B 16], p. 191 și urm. Puterea tribunului plebei rezida în faptul că era sacrosanct. Cu toate acestea, plebea romană simpatiza cu Caesar.

95 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 443/1 (49—48 î.e.n.).

96 Vezi Salzmann [II H 106], p. 177. Totuși această interpretare nu este sigură: a se vedea Crawford, *RRC* [II H 40], p. 735, care afirmă că scena simbolizează în mod generic triumful binelui asupra răului. Mai înainte interpretarea cea mai frecventă era că moneda semnifică victoria lui Caesar asupra Galliei, ca la Kent [II H 70], nr. 80, care crede că dragonul este trîmbița de luptă a galilor (*carnyx*).

97 Caesar a devenit Pontifex Maximus în 63 î.e.n., vezi Weinstock [I B 41], p. 31.

98 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 258/1 și 320/1.

99 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 458/1 (47—46 î.e.n.).

100 Vezi Weber [I G 81], precum și mai sus, nota 41. Pentru originea tipologică a motivului, semnificația și evoluția sa ulterioară în artă, a se vedea Fuchs [II K 25], care afirmă, fără însă a argumenta, că modelul statuar pentru imaginea monetară este tot Caesar (p. 625). El nu dă însă o explicație satisfăcătoare ciudatului fapt că Iulus Ascanius nu apare pe monedă. O conjectură mult mai plauzibilă este că modelul statuar se referă la perioada în care Iulus nu juca nici un rol în mit. Mai mult încă, Fuchs însuși atrage atenția asupra trăsăturilor arhaice care caracterizează efigia monetară. Ulterior, o dată cu tipurile imagistice augustane, Iulus devine un element stabil al grupului. Relativ la folosirea de către romani a mitului în scopuri politice, a se vedea Grant [I J 10], capitolul 7. Pentru cetatea Lavinium, la 28 km sud de Roma, vezi *Princeton Encyclopaedia of Classical Sites*, ediția R. Stillwell, 1976, p. 491 și urm., cu trimiterile respective.

101 Pentru Iulus și Venus în legătură cu gens Iulia, vezi Weinstock [I B 41], p. 9 și urm. și 15 și urm. Cît privește pe Iulus, există multe tradiții și forme de ortografiere, cea dată aici fiind aceea utilizată de Caesar.

102 Suetonius, *Divinul Iulius*, 6.

103 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 480/6 (44 î.e.n.). Legenda este: CAESAR DICT(ator) PERPETVO. Pe revers figurează diverse simboluri: fasciile, caduceul (toiagul lui Hermes, care putea fi și simbol al păcii), globul și strîngerea de mîini (*concordia*). Staterul de aur din care sînt cunoscute doar șase exemplare, vezi Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 548, bătut de T. Quinctius Flamininus pe la 195 î.e.n., după victoria asupra lui Filip V al Macedoniei, purtînd pe avers chipul învingătorului, nu interesează în acest context, deoarece era o monedă grecească, bătută în Grecia în sistemul ponderal grecesc; a se vedea Carson [II H 28] și Boyce [II H 19]. De curînd

Balty [II C 8] a propus identificarea „Cîrmuitorului elenistic" de la Muzeul Termelor cu Flamininus. Generalii şi guvernatorii romani se purtau ca nişte mici regi în Orientul grecofon, iar la Calcis Flamininus a fost zeificat în timpul vieţii, vezi Taylor [I H 21], p. 35 şi urm. şi în general Badian [I B 4]. Nimeni nu se sinchisea de atare obiceiuri dacă aceştia se dezbărau de ele odată întorşi acasă. Pentru alte exemple ale respectivului cult, care a contribuit eventual la constituirea cultului imperial, a se vedea Bowersock [I B 52], p. 112 şi urm. Şi Cicero a avut de luptat împotriva cultului propriei persoane (*Către fratele Quintus*, I, 1, 26). A se vedea p. 53 şi nota 161.

104 Emisiunile acestui an se caracterizează printr-un număr excepţional de mare de diferite ştanţe monetare, unele dintre ele vădind, prin foarte variata lor calitate tehnică, că baterea monedelor se făcea în mare grabă. În plus, din acel an pînă la sfîrşitul republicii, colegiul monetarilor şi-a sporit numărul cu încă un membru; curînd după aceea numele monetarilor au început să dispară de pe monede, în faza de tranziţie către principat: Alföldi [II H 4].

105 Respectiva statuie e cunoscută numai din izvoarele literare, vezi Picard [II B 21]. Despre portretele lui Caesar, a se vedea Johansen [II C 78] şi Toynbee [II C 135], p. 30 şi urm.

106 Suetonius, *Divinul Iulius*, 77. Dacă Caesar a dorit într-adevăr să instituie regalitatea sau să întemeieze un cult oficial avînd drept obiect persoana sa, este una dintre cele mai dezbătute probleme privitoare la antichitate. Pentru problematică în general, a se vedea ansamblul cercetărilor la Gesche [I B 17], capitolul V. Pentru cercetările numismatice în special, cărora le-a revenit un rol important în dezbatere, vezi Crawford, *RRC* [II H 40], p. 488, nota 1 şi p. 492 şi urm., cu trimiteri îndeosebi la Kraft şi Alföldi. Tot atît de important este şi studiul lui Volkmann [II H 131], precum şi al lui Morawiecki [II H 94], care-l priveşte pe Caesar mai degrabă ca un om politic roman, în sensul tradiţional al cuvîntului. Pentru aspectele politico-religioase, vezi Weinstock [I B 41], în special capitolele XIII–XV (dar şi recenzia lui J.A. North în *JRS*, 65, 1975, în special p. 170), precum şi Dobesch [I B 12] şi Rawson [I B 30]. Despre tipurile iconografice, a se consulta Michel [II K 55], p. 67 şi urm.

107 Privitor la evenimentul în sine, vezi Etienne [I B 14], *idem*: [II J 37] şi Horsfall [I B 24].

108 Mulţi cercetători l-au blamat pentru atare greşeală pe optimaţi, inclusiv pe Cicero: vezi Gesche [I B 17], p. 172 şi urm. Pentru Brutus în special, a se vedea Bengtson [I B 5], Clarke [I B 10] şi Wistrand [I B 45]. Lipsa de consecvenţă vădită de asasinii lui Caesar este

dovedită şi de faptul că l-au cruţat pe Antonius, făcînd astfel să rămînă valabile decretele lui Caesar, acele *acta* ale sale. Aidoma majorităţii nobilimii din ultimul veac al republicii, ei erau incapabili să urmeze o linie politică constructivă; despre atare punct de vedere a se vedea în special Meier [I B 29]. Ei au pierdut fiindcă, spre deosebire de Caesar şi Augustus, nu înţeleseseră că pentru Roma vremea republicii aristocratice şi a cetăţii-stat apusese definitiv, prezentul obligînd-o să aleagă între libertate şi pace. Pentru utilizarea în această perioadă a monedelor în scopuri propagandistice, a se vedea Hill [II H 63]. Despre propagandă în general, mai ales în literatură, vizînd discreditarea unui rival prin afirmaţii, de pildă, că e de obîrşie umilă ori că a dus o viaţă de depravare morală, a se vedea Scott [I B 31]. Despre perioadă, în general, se va consulta Scullard [I A 21], capitolul VIII, cu trimiterile bibliografice.

109 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 508/3 (43–42 î.e.n.). Reversul este menţionat mai tîrziu de către Cassius Dio, XLVII, 25. Boneta de pîslă reprezentată era din cele mai vechi timpuri un simbol al libertăţii, căci ea era purtată de sclavi cu ocazia eliberării lor.

110 Vezi Deininger [I G 19]; Caesar folosea atare titulatură pentru a-şi desemna puterea supremă, *ibidem*, p. 991 şi urm. Pentru folosirea de către Brutus a respectivei titulaturi, *ibidem*, p. 993. Tot atît de semeţ este şi aureul lui Brutus, Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 506/1, unde pe o faţă figurează portretul lui L. Iunius Brutus (ca în fig. 80, 4), iar pe cealaltă al lui însuşi; ambele portrete sînt plasate într-o cunună de stejar (*corona civica*), care mai tîrziu, în vremea lui Augustus, va deveni însemn al cîrmuitorului. Despre emisiunile monetare ale asasinilor lui Caesar, bătute în vederea luptei de la Philippi, vezi Crawford, *RRC* [II H 40], p. 741 şi urm.

111 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 507/2 (43–42 î.e.n.).

112 Vezi Weinstock [I B 41], p. 200 şi urm.

113 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 480/21 (44 î.e.n.).

114 Despre clemenţa lui Caesar, a se vedea Gesche [I B 17], p. 138 şi urm., precum şi Wistrand [I B 44], p. 44 şi urm. Deosebit de interesant este faptul că Caesar era îndurător numai cu romanii care înţeleseseră obligaţiile decurgînd din atare atitudine. În Gallia, el a comis pur şi simplu atrocităţi, iar tratamentul aplicat învinsului Vercingetorix a fost mult mai crud decît era necesar. Clemenţa era pentru Caesar o virtute politică.

115 Nimeni n-ar fi putut primi un astfel de dar fără să ofere ceva în schimb. Aşadar Publilius Syrus spunea (V, 48): „A accepta o favoare (*beneficium*) înseamnă a-ţi vinde libertatea (*libertas*)" şi (V, 80): „că favorurile se obţin fără preţ o cred doar necinstiţii sau proştii". Vezi de asemenea şi Seneca, *Despre binefaceri* (I, 10, 4) care, după ce a enumerat o lungă serie de crime, de la asasi-

nat la înaltă trădare, spune că cea mai cumplită dintre toate este neîndoielnic lipsa de recunoştinţă. Cato cel Tînăr (Uticensis) şi-a dat seama de justeţea acestui raţionament; de aceea s-a şi sinucis după înfrîngerea pompeienilor la Thapsus, în 46 î.e.n., în loc de a trece de partea lui Caesar; numai atunci devenise el cu adevărat primejdios pentru Caesar.

116 De atare fapt se leagă mai multe probleme, căci nu se ştie dacă o adopţiune prin testament avea vreo valoare legală: vezi Gesche [I B 17], p. 175 şi urm.

117 Divinizarea oficială a avut loc prima oară în 42 î.e.n. A se vedea în acest sens Weinstock [I B 41], în special capitolele XVII—XVIII. Pentru exploatarea ei din punct de vedere politic, mai ales în ce priveşte materialul monetar, a se vedea Alföldi [II H 3] şi *idem*, [II H 5].

118 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 529/1 (39 î.e.n.). Alte monede din serie reprezintă personificarea Concordiei şi strîngerea mîinilor cu un caduceu la mijloc.

119 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 524/1—2 (40 î.e.n.). Legenda aversului este: Q. LABIENVS PARTHICVS IMP(erator). Parthicus înseamnă aici persanul, nu cuceritorul Persiei. Pe revers se află un cal cu frîu şi şa de care atîrnă tocul unui arc şi tolba de săgeţi. Labienus, care la început a luptat în Galia, sub Caesar, fusese trimis de Brutus ca sol în Persia şi se afla acolo cînd a luat cunoştinţă de înfrîngerea de la Philippi. În acelaşi an, în fruntea unei armate persane, a invadat provinciile orientale, a pustiit Siria, a cucerit Antiohia şi a continuat să hărţuiască posesiunile lui Antonius pînă cînd a fost înfrînt de Ventidius Bassus în 39 î.e.n. În ce priveşte reprezentarea de pe revers, a se vedea şi Metzler [II K 54].

120 Crawford, *RRC* [II H 40], nr. 483/1 (44—43 î.e.n.). Acest denar, precum şi foarte apropiatul tip înrudit, *RRC*, nr. 483/2, au fost foarte timpuriu datate de către Crawford, prin comparaţie cu datarea tradiţională, în jurul anilor 38—36 î.e.n. (vezi *RRC*, p. 94). Atare datare timpurie face de neînţeles nu numai iconografia navală, dar şi inscripţia NEPTVNI. Datarea timpurie pare să nu fie unanim acceptată; a se vedea contraargumentele la Franke şi Paar [II H 48], nr. 134.

121 Desigur, există cazuri cînd propaganda vizează sfere mai ample, vezi Rowland [II H 105], însă propaganda lui Cinna pentru libertate şi unitate panitalică (*tota Italia*) viza în acelaşi timp, în chip firesc, siguranţa clienţilor italici.

122 Pentru războiul social ori italic, a se vedea Scullard [I A 21], p. 66 şi urm., cu trimiterile respective.

123 Sydenham [II H 123], nr. 620 şi Crawford [II H 38], p. 145 şi urm.; a se vedea şi Sordi [I B 33].

124 Sydenham [II H 123], nr. 641.

125 Tocmai fiindcă despre problemele legate de studiul artei republicane s-a scris foarte puţin, nu există în consecinţă, o imagine de ansamblu referitoare la această perioadă. Problemele sînt deopotrivă aceleaşi ca şi cele privind studierea portretului roman timpuriu (vezi trimiterile de la nota 3). Perioada este discutată în general de Goethert [II A 21]. Ca expunere recentă, poate fi recomandată lucrarea lui Andreae despre arta romană în genere [II A 2]. O tratare completă şi detaliată a tuturor monumentelor deosebit de importante, folosind ca puncte de plecare monografiile specializate, vezi la Kähler [II A 26]. Există de asemenea şi lucrări de valoare teoretică deosebită cum sînt cele datorate lui Kaschnitz von Weinberg [II A 27] şi Bianchi Bandinelli [II A 5], deşi ambele, din perspective cu totul diferite, vădesc o netăgăduibilă propensiune către speculaţie. Numeroase probleme particulare sînt discutate în actele Colocviului de la Göttingen [II A 24] (a se vedea aici notele 3 şi 5). Pentru elementul italic în special, se va consulta Felletti Maj [II K 22], dar pentru problemele definirii lui se va vedea şi recenzia lui T. Hölscher la lucrarea antecitată, publicată în *Gnomon*, 53, 1981, p. 62—74. A se vedea de asemenea Schefold [II A 44], care atribuie acestei perioade un foarte mare grup de monumente, fără să-şi dea seama cît de mari erau resursele folosite la război, tocmai în acel timp, cît de multe monumente fuseseră proiectate şi aveau să fie realizate abia de Augustus. În ce priveşte arhitectura, în special, se va consulta Boëthius [II J 16], capitolele 5—6, împreună cu sinteza lui Crema privitoare la arhitectura epocii republicane [II J 32]. O deosebit de importantă discuţie privind legătura dintre izvoarele scrise şi mărturiile arheologice este cea datorată lui Coarelli [II J 29], care demonstrează că activitatea constructivă monumentală a început cu două generaţii mai devreme decît data tradiţional acceptată, adică în vremea lui Sulla; a se vedea şi Gros [II J 51].

126 *Ist. nat.*, XXXIV, 30; vezi Vessberg [II A 52], p. 32 şi 97.

127 A se vedea colecţia de izvoare menţionată în nota 8, precum şi Rollin [I D 30], p. 31 şi urm. şi 38 şi urm.

128 Nr. inv. 733, nr. catalog 597, Poulsen [II C 116] I, nr. 1. Se spune că portretul a fost descoperit în mormîntul Licinilor de la Porta Pia (Porta Salaria) şi este o copie hadrianică (?). Pentru portretele lui Pompei, a se vedea Johansen [II C 81], p. 49 şi urm.; vezi de asemenea Michel [II K 55], p. 35 şi urm.

129 A se vedea Etienne [I B 14], *passim*, şi Horsfall [I B 24], p. 194 şi urm.

130 Complexul de clădiri a fost terminat în 55 î.e.n.: vezi Nash [II J 93] II, p. 423 și urm.

131 Decorația era dedicată deopotrivă Venerei pompeiene și lui Pompei în rolul său de cosmocrator: vezi Coarelli [II J 26].

132 Plutarh, *Caesar*, LVII, 4.

133 Helbig [II A 23] III, nr. 2304.

134 Platoșa musculată elenistică putea fi purtată și de alți ofițeri, precum și de anumite grupuri de soldați de rînd, ca pretorienii, dar în acest caz forma ei era mult mai modestă. Pentru evoluția cuirasei în sculptură, a se vedea Stemmer [II B 28].

135 Dohrn [II B 6] și Fittschen [II C 45].

136 Pentru acest gest și pentru altele asemenea, pentru evoluția și semnificația lor, se va vedea Brilliant [II K 11], *passim*.

137 Kaimio [I E 29], pentru zona Perugiei, în special p. 210 și urm.

138 Plinius, *Ist. nat.*, XXXIV, 12, 7. Plinius afirmă că în acest caz scopul era același ca în cazul statuilor plasate pe coloane. Pentru arcul de triumf, a se vedea Kähler [II J 67], Pallottino [II J 96] și Mansuelli [II J 87]. O serie de articole pe această temă se află în [II J 124]. Majoritatea arcurilor de triumf nu erau împodobite cu sculpturi în relief.

139 Nash [II J 93] I, p. 389 și urm. Arcul a fost ridicat din nou în 57 î.e.n. de către unul dintre descendenții săi, din acest edificiu păstrîndu-se încă mai multe fragmente. Fundațiile au fost descoperite în timpul săpăturilor din 1953. A se vedea B. Andreae, *AA*, 1957, coloana 166 și urm., cu plan și reconstituire.

140 Ca și în cazul picturilor, păstrate tot atît de răzleț, un număr de sarcofage și urne etrusce tîrzii prezintă tipuri și motive care ulterior vor intra în repertoriul artei romane oficiale, în special în ce privește reprezentarea procesiunilor: vezi Lambrechts [I B 27], partea a treia. Cît privește gestica, a se vedea Brilliant [II K 11], capitolul II. Pentru elementul italic în general, a se consulta și Felletti Maj [II K 22], *passim*.

141 Helbig [II A 23], nr. 3239. Datarea este mult controversată; probabil că e vorba de ultima parte a secolului al patrulea î.e.n.

142 Pentru pictura istorică timpurie, a se consulta Kaschnitz von Weinberg [II A 27], p. 130 și urm. Textele referitoare la pictura respectivei perioade au fost adunate de Vessberg [II A 52], p. 25 și urm. și 36 și urm. Foarte util este de asemenea și Zinserling [II K 89], ca și Hölscher [II K 35], p. 344 și urm.

143 În 145 î.e.n. împreună cu Q. Fabius Maximus Aemilianus vezi Broughton [I B 8] I, p. 469. Întîmplarea cu pictura este relatată de Plinius, *Ist. nat.*, XXXV, 23.

144 Pentru reprezentarea evenimentelor istorice la greci, vezi Hölscher [II K 34], p. 50 și urm.: pictura reprezentînd lupta de la Maraton.

145 Acest eveniment l-a determinat pe Nero să închidă, ca pedeapsă, amfiteatrul pentru zece ani. Pictura se află acum la Muzeul din Napoli (inv. 112222) și este reprodusă în majoritatea cărților despre Pompei și despre pictura romană, de pildă la Picard [II F 6], fig. XLIII, care se ocupă și de raportul dintre pictură și relief; despre această temă a se vedea și Koeppel [II D 44], p. 523 și urm.

146 Ele pot fi comparate și cu reliefurile miniaturale în marmură, *tabulae iliacae*, care reprezintă scene din mitul troian. Exemplarele care ne-au parvenit datează de la începutul imperiului și se presupune că foloseau ca material mnemonic în povestirea legendei troiene. Probabil că erau așezate în biblioteci: vezi Sadurska [II K 68] și Helbig [II A 23] II, nr. 1266 și 1274.

147 Vezi reflecțiile lui Cicero despre felurile de ocupații potrivite sau nepotrivite unui om de rang (*Despre îndatoriri*, I, 150—151), precum și referințele bibliografice din articolul lui Toynbee [II A 49].

148 Helbig [II A 23] II, nr. 1600; Coarelli [II F 1], p. 13—21. Pictura este datată de majoritatea cercetătorilor în jur de, sau curînd după 300 î.e.n. Binecunoscutul mormînt al Scipionilor de pe Via Appia a fost și el decorat cu picturi triumfale, dispuse pe soclul fațadei monumentale, soclu adăugat construcției la mijlocul secolului II î.e.n.; a se vedea Coarelli [II J 27], în special p. 69 și *idem*. [II J 28], p. 32, precum și Felletti Maj [II K 22], p. 152 și urm. Picturile — Helbig [II A 23] III, nr. 2489 — descoperite în columbariul de pe Esquilin și care reprezintă scene din legenda întemeierii Romei, sînt mult mai tîrzii (din timpul lui Caesar sau Augustus) și totodată dovezi ale gustului antievar ce caracteriza acea perioadă.

149 Fabio este vechea formă de nominativ care dispare în veacul al II-lea î.e.n.

150 Atare tendințe sînt foarte clar demonstrate de Rodenwaldt [II D 79]. Pentru această problematică, în general, a se vedea Felletti Maj [II K 22]; vezi și capitolul II al prezentei lucrări, precum și nota 177 a acestuia; o discuție generală poate fi găsită în cadrul capitolului VI.

151 Este vorba de o părere comună, desigur cu titlul de ipoteză: a se vedea mai sus trimiterile de la nota 145, precum și Kähler [II D 38], p. 22 și urm.

152 A se vedea, totuși, nota 140.

153 Kähler [II D 39] și Hölscher [II K 36], p. 337—342, cu trimiterile bibliografice. O contribuție recentă importantă este cea a lui Torelli [II D 94], care se ocupă de acest monument în capitolul 1. Despre *thiasos*-ul marin

în special, a se vedea Froning [II K 24], p. 112 şi urm. Într-un articol aflat sub tipar, R. Wünsche demonstrează că această parte a monumentului aparţine Asiei Mici şi a fost refolosit la Roma, vezi Torelli [II D 94], p. 22, nota 2.

154 Pentru sacrificiile oficiale romane a se vedea Scott Ryberg [II K 75], iar pentru altarul lui Ahenobarbus, în special p. 27 şi urm.; de consultat şi Suolahti [II D 34], p. 45 şi urm.

155 Hölscher [II K 36], p. 341. În noua sa carte, Torelli [II D 94] pledează pentru atribuirea monumentului lui Cn. Domitius Ahenobarbus, cenzor în 115 î.e.n. împreună cu Metellus Delmaticus.

156 Vezi nota 140. S-a scris mult despre istoricitatea reliefurilor istorice romane şi despre gradul în care ele corespund realităţii evenimenţiale. O nouă şi foarte importantă contribuţie la această discuţie este cea datorată lui Hölscher [II K 38]. Vezi şi trimiterile de la nota 177, capitolul II.

157 Kähler [II D 38]; Budde [II D 11], p. 800 şi urm. Altă operă evident propagandistică este monumentul de la Efes, ridicat probabil la sfîrşitul republicii ca monument triumfal al victoriei romane asupra regelui Mitridate al Pontului şi partizanilor săi greci: vezi Bammer [II D 2].

158 A se vedea discuţia asupra staterului de aur, la nota 103.

159 Vezi ultima parte a notei 103.

160 Kähler [II D 38], *passim*, merge foarte departe în încercarea sa de a demonstra că această reprezentare este în mod limpede o reprezentare istorică. Astfel, printre altele, interpretarea pe care o dă calului fără călăreţ (p. 12 şi urm.) pare mai degrabă forţată. Scenele de pe friză au probabil un caracter mai general, pe linia altor frize reprezentînd bătălii, din epocile clasică şi elenistică, precum cea de pe Sarcofagul lui Alexandru, de pildă, diferită de cea a Mozaicului lui Alexandru, care, în ciuda tuturor problemelor de interpretare, intră mai bine în cadrul operelor de artă cu tematică istorică. Una dintre trăsăturile caracteristice ale acestor reliefuri anistorice greceşti este că ele sînt supuse constringerilor de ordin estetic şi tematic, istoricitatea fiind mai curînd tipică pentru reprezentările romane. Armamentul luptătorilor este rareori redat corect, ca şi detaliile privind apartenenţa lor etnică. Alegoria putea fi folosită tot atît de bine şi în această privinţă. De exemplu, amazoanele în amazonomahie, lupta dintre greci şi amazoane, simbolizează pe perşi, permiţînd grecilor să se ferească de învinuirea de *hybris*. Oameni goi sau parţial înarmaţi se opun de obicei celor în armură completă. Redarea diferitelor vîrste era şi ea folosită

în scopuri artistice. Atare trăsături greceşti le reîntîlnim deopotrivă şi mai tîrziu, în istoria artei romane, printre altele în cazul sarcofagelor hadrianice timpurii cu scene de bătălie, reprezentînd lupte cu galii sau amazoanele, precum şi pe marea friză hadrianică de la Efes (vezi vol. II, p. 93). Aşadar, nu este cu totul lipsit de justificare că Bianchi Bandinelli omite în cartea sa [II A 5] (vezi nota 125) monumentul lui Aemilius Paullus, contrar lui Budde [II D 11], p. 801. Pentru un punct de vedere mai neutru, a se consulta Strong [II A 45], p. 12 şi urm.

161 O adevărată ideologie imperială se afla totuşi în curs de constituire. În special operele lui Cicero au fost de mare importanţă întrucît ele au furnizat pentru prima oară o bază filosofică aspiraţiilor romane la hegemonia mondială. Pentru aceasta a se vedea mai ales Knoche [I G 44] şi Brunt [I G 12]. Dar chiar într-o vreme mai îndepărtată, adică la sfîrşitul veacului III î.e.n., reflecţii cu caracter ideologic privind imperialismul roman căpătau expresie în contextul istoriografiei romane timpurii (vezi nota 33). A se vedea lucrările pe această temă ale lui Lind [I G 51] şi Lieberg [I G 50], p. 70 şi urm.; de asemenea şi Gabba [I G 29], în special pentru secolul II î.e.n., precum şi, în genere, trimiterile bibliografice referitoare la imperialismul roman [de la nota 56. Romanii înşişi, după cum s-a arătat, nu aveau un cuvînt pentru atare concept. De mare importanţă era şi cultul zeiţei Roma, personificare a oraşului Roma, care ca urmare a tradiţiei elenistice a apărut în Orient drept epifenomen al cultului persoanei cîrmuitorului. Încă din 195 î.e.n. la Smirna s-a ridicat primul templu închinat zeiţei Roma, în cadrul politicii duse pentru cîştigarea ajutorului roman în lupta împotriva lui Antioh III al Siriei. În cinstea victoriei romane asupra regelui Perseu, poeta greacă Melinno a compus un imn închinat Romei în care acest oraş era cîntat ca o stăpînă înţeleaptă ce va cîrmui veşnic lumea. Putem întrezări aici acel aspect care mai mult decît vreun altul va deveni semnificativ pentru ideologia imperială: *Roma Aeterna*. Pentru aceasta vezi Koch [I J 15], capitolul III, şi Lind [I G 51], p. 255 şi urm. O colecţie de poeme slăvind Roma, de la Melinno pînă în prezent, se află în *Roma Aeterna* [I C 30]. Cultul Romei este deseori legat de adorarea demnitarilor romani (vezi nota 103), iar mai tîrziu de cel al împăratului. Acest cult n-a ajuns la Roma decît sub domnia lui Augustus, iar Dea Roma nu va fi cuprinsă în panteonul roman pînă în vremea lui Hadrian, vezi Knoche [II K 43], p. 146 şi urm.; reprezentările care apar pînă atunci (pe monede şi pe alte monumente asemănătoare) sînt doar imaginile unei personificări: vezi Mellor [I J 19], p. 14 şi urm. Pentru originile cultului Romei şi semnificaţia sa în

Orient, vezi *idem* [I J 20], iar pentru întreaga perioadă, Fayer [I J 7] şi Mellor [I J 21]. Pentru reprezentările Romei pe monedele greceşti (în special din vremea imperiului), vezi Fayer [II H 43]. Cît priveşte Asia Mică, a se consulta Tuchelt [II A 50]. După Tuchelt, cultul nu era atît de larg răspîndit, el apărînd mai tîrziu decît se crezuse în genere. Autorul crede că adorarea magistraţilor romani în stilul regilor elenistici nu a avut loc în realitate.

II
PRINCIPATUL AUGUSTAN

„Voiam să cînt războaiele, cetăţile învinse
dar Febus, viersul înstrunind cu lira-i, mă
atinse
oprindu-mă cu pînzele pitice a-ncerca
mînia valului Tiren. Împărăţia ta,

o, Cezar, dat-a cîmpului recolte iar mănoase,
tot ea dintr-ale parţilor locaşe mult
frumoase
a noastre acvile-a adus din nou de
le-a-nchinat
lui Joe-al nostru-n Capitol, războaiele-a
curmat,

pe Ian al lui Quirin l-a-nchis, purtării
destrămate
l-a pus un frîu, iar viciul şi vina-s alungate,
renasc străvechile virtuţi ce numele latin

şi-ale Italiei puteri crescutu-le-au în plin
şi au întins din răsărit pîn-la apus de soare
a-mpărăţiei glorie pe veci strălucitoare.

Cît timp tu, Cezar, păzitor al statului vei
fi,
în liniştitul nostru trai nu ne vor prigoni
nici furia războaielor civile, nici urgia

de răzbunări, nici armele vrăjmașe ce mînia
le făurește, crîncena discordie suflînd
asupra bietelor cetăți și ura aprinzînd,

Popoarele care trăiesc la Dunărea cea lată
nu vor frînge legile lui Iuliu niciodată,
precum nici geții, serii nu, nici perșii
trădători,
nici cei pe lîngă Tanais născuți locuitori,

așa că-n zi de lucru noi și-n zi de
sărbătoare,
de Liber reînsuflețiți cu vesela-i licoare
și, după rituri, mai întîi rugîndu-ne la zei,
cînta-vom apoi la un loc cu fii și cu femei,

cu glas, cu flaut lidian, în pilda părintească,
a căpitanilor trecuți tărie bărbătească,
apoi de Troia vom cînta, de al ei mult
iubit
Anchise și de-al Venerei urmaș preafericit."

(Horatius, *Ode*, IV, 15)*

Octavian

Noul regim apărut din revoluția romană este în mod obișnuit numit principat, cu un termen introdus de Augustus însuși.[1] Augustus n-a fost nici rege, nici dictator, ci *princeps* („întîiul cetățean") și alegînd atare titlu n-a făcut decît să se conformeze deliberat unei tradiții cinstite de-a lungul timpului. Un concept ca *princeps senatus* (întîiul senator) era consacrat de uzanță și desemna pe cel mai în vîrstă și cel mai distins dintre senatori, care avea dreptul să voteze primul. Ulterior au apărut concepte similare, mult mai puțin formalizate, ca *princeps civitatis* sau *princeps rei publicae* (întîiul cetățean al statului), desemnînd în general pe oamenii politici proeminenți.[2]

* Horatius, *Opera omnia*, Editura Univers, 1980, p. 287–289.

Inerentă în această alegere a titlului era dorința fierbinte a lui Augustus de a fi privit ca susținător al tradiției republicane și nu ca un autocrat de felul lui Caesar. Prezentîndu-se pe sine ca princeps, el sublinia astfel că era doar primul între egali, *princeps inter pares*, poziția sa depinzînd de enorma lui *auctoritas* (autoritate, prestigiu), concept ajuns deja la deplina maturitate a sensului și folosirii încă în perioada republicană. După cum Augustus însuși se exprimă în ale sale autobiografice *Res Gestae*[3]: „După acea vreme [a restaurării „republicii" în anul 27, cînd el a renunțat la puterile extraordinare], i-am întrecut pe toți prin autoritate, fără a avea putere mai mare decît colegii mei în funcția fiecăruia în parte." Acesta, nu mai e nevoie s-o spunem, e un adevăr evident.[4]

Chiar numele de Augustus ce-i fusese conferit lui Octavian în același an (27 î.e.n.) își are precedente în trecutul republican, Sulla adoptînd epitetul de Felix, iar Pompei pe cel de Magnus.[5] La început pare-se că Octavian plănuia să se autodenumească Romulus, dar va fi socotit că atare nume este inadecvat, avîndu-se în vedere asocierea lui cu regalitatea. De aceea și-a ales — și i-a fost conferit prin decret al senatului — epitetul de *Augustus*, „Augustul", care evoca asocieri similare, mult mai potrivite însă, deoarece Romulus întemeiase Roma sub auspiciul augural al păsării, *augustum augurium*. În conștiința romană a timpului acest fapt mai era încă plin de semnificații, legîndu-l pe Octavian de primul întemeietor al cetății, iar numele avea totodată o aură religioasă lipsită de ambiguitate care-l plasa pe purtător într-o sferă superioară.[6] Numele de Augustus a fost înțeles la

început ca un cognomen, iar mai apoi ca titulatură a tuturor împăraților ce au urmat și este într-adevăr surprinzător că nu el a ajuns să însemne „împărat".

Augustus a primit de asemenea și numeroase alte onoruri mai concrete, menite să-i înlesnească ascensiunea către cea mai înaltă poziție. El a continuat să trăiască în casa sa de pe Palatin, așa-numita Casă a Liviei, care avea o aripă privată și un corp mai fastuos, destinat recepțiilor oficiale. Complexul a rămas în picioare ca muzeu de-a lungul întregii epoci imperiale și era privit drept expresia cea mai autentică a felului modest de viață[7] al lui Augustus.

Deasupra intrării casei sale senatul a așezat o cunună de frunze de stejar, așa-numita coroană civică, *corona civica*, (fig. 32). Cununi de stejar de felul acesteia erau acordate soldaților care salvau viața unuia din camarazii lor, iar Augustus salvase viețile concetățenilor săi punînd capăt nesfîrșitului război civil și instaurînd pacea, *Pax Romana* sau *Pax Augusta*. Potrivit obiceiului, soldatul întors acasă avea dreptul să atîrne cununa deasupra intrării spre a-și comemora faptele.[8] În același timp stîlpii ușii casei lui Augustus au fost împodobiți cu ramuri de laur, ceea ce însemna că locuința era socotită zonă sacră. Augustus era *pontifex*, dar oficial a devenit *Pontifex Maximus* abia în 12 î.e.n.[9], cînd triumvirul Lepidus, ocupantul anterior al acestei funcții, a încetat din viață. Lîngă Regia, reședința oficială a Marelui Pontif din Forul roman, se aflau doi lauri. Așadar ideea aflată în spatele ramurilor de laur de pe stîlpii intrării, care pe monedă erau redate în chip limpede ca doi copaci (fig. 32), trebuie să fi fost cea a transferării aurei religioase ce-l învăluia pe Marele Pontif și reședința sa oficială asupra lui Augustus și a casei sale.[10] Augustus a dat curs acestei instituționalizări ridicînd temple

pentru două din cele mai importante divinități ale vremii, legate direct de neamul său, după cum se exprimă elogios Ovidius[11]:

„Vesta, e-a ta astă zi; primită ai fost într-o casă
Ție-nrudită; așa dreptii bătrîni au voit.
Phoebus ocupă o parte, Vesta în cealaltă șade
Și-n ce-a rămas de la el însuși al treilea stă.
Veșnici fie și laurii de pe Palațiu și casa
Cea-mpodobită-n stejar: trei zei eterni șed în ea."*

Un alt omagiu adus lui Augustus a fost plasarea în Curia Iulia, recent reclăditul sediu al senatului, a unui scut de aur pe care se aflau înscrise cele patru virtuți cardinale ale principelui: *virtus, clementia, iustitia* și *pietas*. Și ca o încununare a tuturor acestor titluri onorifice a primit, deși nu înainte de 2 î.e.n., dreptul de a-și spune *Pater Patriae*, Părinte al Patriei. O dată cu ele (încă din 27 î.e.n.) căpăta și un simbol material al puterii, acela de a fi însoțit, aidoma consulilor, de 12 lictori. Desigur că puterea lui Augustus se baza în realitate pe forme de control mult mai concrete, cu toate că nu trebuie subestimată nici importanța autorității sale personale. Era investit cu un *imperium* universal, o combinație de putere consulară, iar în provincii de putere proconsulară; aceasta înseamnă că deținea nu numai comanda militară supremă, ci și suprema autoritate judiciară. Iar titlul însuși de *imperator*, care începuse să fie folosit ca *praenomen* încă de la sfîrșitul republicii, indicînd că purtătorul său aspira la domnia absolută, avea să devină mai mult decît oricare altul sinonim cu stăpînirea autocrată.[12] Fiind

* Ovidius, *Fastele*, Editura Academiei, 1965, p. 143.

cel mai important dintre toate titlurile, el deține în inscripții primul loc.

Spre a-și consolida și mai mult poziția, Augustus introduce sistemul provinciilor imperiale, supuse direct persoanei sale, ca principe. Dintre ele făceau parte la început provinciile cu importanță militară, aflate la frontiere și în care staționau legiunile. Acestora li se adăuga Egiptul care, pînă în vremea lui Dioclețian, era administrat ca un domeniu particular al împăratului, de către funcționari aparținînd ordinului ecvestru. Membrii senatului puteau vizita Egiptul doar cu aprobarea specială a împăratului. Astfel împăratul roman continua să fie moștenitorul Ptolemeilor și pînă tîrziu de tot un Caracalla (211—217), de pildă, avea să fie reprezentat în provincia de pe malurile Nilului în maniera tradițională a cîrmuitorului faraonic.[13]

A doua piatră unghiulară a puterii lui Augustus era deținerea puterii tribuniciare, *tribunicia potestas*. Ca patrician, nu putea deveni tribun al poporului și cu toate acestea și-a asigurat pe viață cele mai importante pîrghii ale acestei magistraturi. Avea dreptul, în consecință, să revoce orice hotărîre a oricărui magistrat și să anuleze decretele senatului. Putea convoca senatul și adunarea poporului, iar persoana sa era sacrosanctă.[14]

Augustus însuși recunoștea că la început, adică pînă în 27 î.e.n. cariera lui se întemeia pe puteri cu totul excepționale, dar trecea cu discreție peste faptul că după ce a renunțat la ele și a reinstaurat republica, și-a păstrat pe cele abia amintite dar care nu erau cîtuși de puțin lipsite de importanță.

A treia și ultima bază a puterii, de fapt singura constituțională, era controlul cultelor oficiale și al religiei în general, însărcinare ce decurgea din demnitatea de Mare Pontif care i-a revenit abia în 12 î.e.n., precum s-a specificat mai sus. Aceasta a conferit întotdeauna,

în societatea romană funciarmente religioasă, o poziție deosebit de puternică ocupantului ei.

Pe aceste trei pietre de temelie se sprijinea autoritatea imperială. Cînd și cînd, cînd se socotea necesar, împărații își asumau și consulatul, ce și-a pierdut repede aproape toată importanța inițială.[15] Pe de altă parte titlul de *dictator* murise o dată cu Caesar și fusese în chip special abolit prin lege imediat după asasinarea acestuia. Cînd mulțimea a insistat ca Augustus să primească atare titlu, el l-a refuzat cu calm, amintindu-i semnificația lui, iar încercarea nu s-a mai repetat niciodată.

Augustus aparținea acelei categorii de oameni capabili să învețe din experiența altora. Nici n-ar fi avut vreme să-și formeze una proprie, căci la 18 ani se aruncase în vîltoarea luptei pentru putere. Soarta lui Caesar demonstrase însă că nimeni nu trebuia să se bazeze prea mult pe *clementia* și că în public trebuia să te arăți pătruns de modestie. Caesar nu a avut fii legitimi și de aceea, potrivit obiceiului roman, a adoptat un membru tînăr al familiei, în cazul de față, pe nepotul Gaius Octavius.[16] Astfel băiatul a căpătat numele de Gaius Iulius Caesar Octavianus. Prin adopțiune a primit cognomenul părintelui său adoptiv, Caesar, pe care Octavian/Augustus l-a folosit deseori ca unic nume alături de epitetul Augustus și care va apărea în forme tîrzii ca germanicul *Kaiser* și slavicul *țar*.[17]

Cînd Caesar a fost asasinat, tînărul Octavian — sau mai degrabă C. Octavius — se afla la Apollonia, un oraș grecesc de pe coasta Adriaticii, la sud de Dyrrachium, unde-și desăvîrșea pregătirea umanistă sub îndrumarea unui vestit retor grec. În același timp își completa instrucția militară cu ofițerii legiunilor staționate în apropiere, în vederea participării la viitoarea campanie partică a lui Caesar. Spre deosebire însă de predecesorii săi republicani, n-avea să fie niciodată oștean. Sub

acest raport se vădea mai degrabă a fi un foarte mediocru comandant, pe lîngă faptul că era scund, slab și de o sănătate mereu precară, un om ce cu multă greutate putea suporta rigorile vieții militare. Dar așa cum s-a priceput să învețe din experiența altora, a știut și să-și aleagă colaboratorii cei mai potriviți. Generalul său era Agrippa, prieten și coleg de studii, căruia îi revenea meritul victoriei în bătălia decisivă de la Actium din anul 31 î.e.n. Victoria de la Philippi asupra asasinilor lui Caesar se datora exclusiv lui Antonius, Octavian făcînd figură destul de jalnică. Era prea bolnav pentru a prelua comanda și circula zvonul că prima sa bătălie și-o petrecuse ascunzîndu-se într-o mlaștină.

În vreme ce Agrippa devenise cel mai important consilier al său în domeniul militar, luîndu-și și alte sarcini administrative, inclusiv o mare parte a programului edilitar al lui Augustus[18], Mecena juca cel mai important rol în sectorul cultural. Activitatea salonului său literar i-a făcut numele sinonim cu cel al unui patron generos al literaturii și artei. Prin atare conduită, Mecena a dirijat o mare parte a producției literare a vremii, caracterizată prin multiplele ei trăsături propagandistice. Și alte cercuri literare au înflorit în acest timp, considerat pe bună dreptate începutul vîrstei de aur a literaturii latine.[19]

Augustus însuși era un om de mare cultură, un activ literat și, calitate deloc neglijabilă, un „cultivator al talentelor vremii sale în toate domeniile", după cum ne spune Suetonius (*Divinul Augustus*, 89, 3). Oricum rareori un reformator politic a fost atît de norocos ca Augustus care și-a cîștigat prietenia și sprijinul comprehensiv a trei oameni de geniu: Titus Livius, Horatius și Vergilius. Aceștia și mulți alții au proslăvit binefacerile noii ere într-o formă și printr-un conținut niciodată depășit după aceea. Entuziasmul lor,

funciarmente diferit de compunerile panegirice ale imperiului tîrziu, pare foarte autentic și este limpede de ce Augustus și implicit toate realizările acelei perioade au meritat atare recunoștință. Fanaticul republican M. Favonius a fost cel care afirma că războiul civil e mai rău decît monarhia.[20] N-avem așadar nici un temei să ne îndoim de deplina sinceritate a lui Horatius în una din ultimele sale opere, oda în cinstea lui Augustus, cu care se deschide prezentul capitol.

Multe din temele literare ale vremii se reflectă și în arta oficială. Deseori paralelele sînt atît de evidente încît o reprezentare artistică poate fi luată drept ilustrarea unui text. Cît de mult se datorează aceasta aceleiași inspirații comune, influențată deopotrivă de tendințele generale și de puternicul atașament față de trecut, sau în ce măsură reprezintă ea rezultatul unui control centralizat, nu putem decît să presupunem.[21] Pare să nu fi fost o simplă coincidență, căci Augustus nu era cîtuși de puțin omul care să lase lucrurile la întîmplare. Ulterior, pe parcursul generațiilor viitoare, avea să se afirme o unitate și mai evidentă, dînd naștere unui număr de *topoi* literari și imagistici standardizați.

Dealtminteri, o diferențiere în modul de comunicare poate fi lesne sesizată. Spre deosebire de scriitori, care erau intelectuali ce scriau pentru alți intelectuali, artiștii trebuiau să insiste mai mult asupra subiectelor date, căci mesajele artei oficiale urmau să fie simplificate într-o anumită măsură spre a fi înțelese de un număr cît mai mare de oameni.[22]

Cariera lui Augustus, începută ca tînăr de 18 ani, aproape necunoscut, care avea să-și croiască timp de 13 ani drumul către poziția de stăpîn absolut al unui vast imperiu, imprimînd apoi guvernării sale indispensabila pecete a legitimității, sub semnul noii diviziuni tripartite a puterii, este o singulară capo-

doperă a șansei și inteligenței. A fost un noroc pentru Augustus — și un noroc pentru imperiu că Augustus a fost cel ce a profitat de ocazie — că vremurile erau coapte pentru un om puternic, dar numai grație abilității sale a reușit deopotrivă să pună mîna pe putere și să disimuleze deplina ei posesiune, avînd totodată grijă ca diminuarea libertăților să nu devină prea supărătoare. Spre deosebire de predecesorii săi, Sulla și Caesar, cînd Augustus și-a consolidat în cele din urmă domnia, el a dat dovadă de un tact remarcabil cît privește profundul atașament al poporului roman față de tradiție, *mos maiorum*. A fost întotdeauna preocupat de menținerea aparențelor și tradițiilor, deși conținutul lor real se schimbase, iar marea majoritate a cetățenilor cu siguranță că privea pe atunci, precum se exprimă Velleius Paterculus (II, 89, 4), actul din 27 î.e.n. drept „restaurarea alcătuirilor tradiționale republicane consacrate de timp." Pentru clasele de jos[23] și de mijloc cuvîntul libertate însemna un bombasticism, căci singurul grup social care cunoscuse libertatea era cel al vechii nobilimi, acum practic defunctă. Numărul acestuia n-a fost niciodată mare, iar mulții ani de război civil și proscripții, în timpul cărora Augustus însuși a jucat un rol deloc minor, i-au rărit și mai tare rîndurile.

Dar și cîți au mai rămas dintre membrii clasei senatoriale precum și cavalerii aveau toate motivele să privească cu ochi buni și noua măreție a imperiului și pacea care le dădea sporite prilejuri de a cîștiga bani, creînd o perioadă de prosperitate de care beneficia fiecare. Fără prea multă împotrivire senatul a acceptat și el noul rol ce i-a revenit în societate: dintr-un corp de politicieni s-a transformat într-unul de administratori.[24] Tacit caracterizează incisiv atare evoluție (*Anale*, I, 2): „După ce a renunțat la titlul de triumvir și s-a autoproclamat consul investit cu puterea tribuniciară pentru a putea apăra plebea, Caesar (Augustus) și-a cîștigat înainte de toate bunăvoința armatei, împărțindu-i bani, apoi pe cea a mulțimii prin distribuirea de grîu la preț redus, în fine pe cea a întregii lumi prin binefacerile păcii și astfel pas cu pas și-a început ascensiunea, concentrînd în propriile-i mîini atribuțiile senatului, puterea executivă și pe cea legislativă. Nimeni nu i s-a opus: spiritele cele mai curajoase căzuseră pe cîmpurile de luptă ale războiului civil sau deveniseră victimele proscripțiilor, în vreme ce restul nobilimii socotea supunerea drept preț acceptabil al drumului neted către bogăție și funcții, în același mod în care, dedicîndu-se odinioară cu trup și suflet revoluției, se declarau acum partizanii noii ordini și ai traiului sigur, preferabile vechii orînduiri și aventurii."

Chiar la vremea respectivă oamenii erau uluiți de evoluția carierei lui Augustus, cu toate că punctul ei de plecare fusese mult mai propice decît ar putea părea la prima vedere. De la părintele său adoptiv Caesar moștenise mai mulți clienți decît oricare altul[25] și strădaniile sale se îndreptau către dobîndirea, prin propagandă alături de alte mijloace, a cît mai mulți cu putință, urmărind să devină patronul întregului popor roman. Astfel toți cetățenii imperiului i-au devenit clienți, sporindu-i și mai mult autoritatea. Era *Pater Patriae*, Părinte al Patriei. În plus, în ciuda sănătății mereu precare, a trăit aproape 76 de ani și a stat cu fermitate la cîrma statului 58 de ani, fapt care a contribuit în mare măsură la instaurarea cu succes a sistemului pe calea propășirii. După cum se exprimă în continuare Tacit, cu oarecare amărăciune (*Anale*, I, 3): „Cîți mai rămăseseră dintre cei care trăiseră pe vremea republicii?"

Politica externă a lui Augustus era teoretic defensivă, cu toate că a adus sub stăpînirea

romană mai multe teritorii decît oricare alt împărat. Atare mentalitate se reflectă în lucrările lui Titus Livius, după care romanii au cucerit lumea ca o măsură de autoapărare. Mediterana a devenit un lac roman, motiv pentru care era denumită pe drept *Mare Nostrum*, Marea Noastră, iar în timpul domniei sale imperiul roman aproape că și-a atins limitele definitive de mai tîrziu. Augustus însuși a recomandat urmașilor să nu-și întindă mai mult stăpînirea.[26] Ca o recunoaștere pe plan ideatic a transformărilor produse, Vergilius va pune în gura lui Anchise, tatăl lui Eneas, binecunoscutele cuvinte (*Eneida*, VI, 847 și urm.):

„Tu ne gătești mîntuirea din nou,
cu-ndelungul tău preget.
Alții cioplească vieți, prin artă dînd suflet
aramei,
Alții! Și scoată scobind din marmură-o vie
făptură,
Vorbe mai tari să rostească-n județe și-n
mînă cu cercul
Afle-ale stelelor căi și-ale cerului margini
rotunde.
Tu să domnești stăpînind ale lumilor
neamuri, romane,
Asta ți-e arta pe veci! Și păcii să-i fii tu
străjerul:
Cruță pe cel umilit și doboară pe cel
îndărătnic!"*

Cuceririle lui Augustus urmăreau în primul rînd securitatea frontierelor naturale și permanente ale imperiului. Naivului imperialism republican i-a urmat așadar *Pax Augusta* pe întinderea pe care în vremea imperiului avea să se formeze primul mare stat național

* Vergilius, *Eneida*, Editura Univers, 1980, p. 228.

al lumii. În conștiința romană lumea, *orbis terrarum*, devenise *Orbis Romanus*.[27]

Aspectul militar era oricum întotdeauna scos în evidență, ca în cazul împăraților tîrzii, fie pentru că armata garanta *Pax Augusta*, fie că ea constituia totodată cea mai importantă bază a puterii imperiale. De-a lungul acestei perioade s-a procedat totuși la o efectivă demilitarizare pe scară largă. După Actium numărul total al legiunilor a fost înjumătățit, iar cînd Augustus își putea atinge țelurile prin mijloace diplomatice, el prefera această metodă. Oricum, putea înfățișa nestînjenit succesul diplomatic drept o victorie militară, așa cum s-a întîmplat cînd parții au restituit romanilor stindardele în anul 20 î.e.n. (vezi mai jos I, p. 100).

Spre deosebire de majoritatea predecesorilor săi republicani, Augustus dorea puterea spre a se folosi de ea. El avea un program sau mai degrabă o viziune, ceea ce însemna că propaganda lui, cea literară precum și cea monumentală, avea la bază o idee directoare. Deosebindu-se de un Pompei, de un Caesar sau de un Marcus Antonius, poziția sa nu și-a obținut-o pe seama statului, *Res Publica*. Măreția sa se întemeia pe ceea ce făcuse el pentru stat și se spune că acestor ambiții le-a dat expresie în preambulul unui edict, prin următoarele cuvinte[28]: „Este privilegiul meu de a consolida statul pe o poziție puternică și sigură și de a culege de pe urma acestui fapt fructul pe care-l doresc; de a fi socotit creatorul celei mai bune guvernări posibile și de a duce cu mine în moarte speranța că temeliile pe care le-am dat statului vor rămîne nezdruncinate."

Autobiografia lui Augustus ca și multe alte documente și relatări din antichitate, despre care avem știință din alte surse, s-au pierdut. Am fost totuși norocoși într-o singură privin-

ță. Printre documentele lăsate de Augustus, Suetonius (*Divinul Augustus*, 101) menționează „o listă a realizărilor sale pe care dorea să o graveze pe plăci de bronz și să o așeze la intrarea mausoleului său de pe Cîmpul lui Marte", edificiu, el însuși de mare importanță.[29] Plăcile de bronz originale cu *Res Gestae* ale lui Augustus au fost desigur topite de multă vreme, dar o copie a textului a ajuns pînă la noi, gravată pe pereții templului Romei și al lui Augustus de la Ancyra (Ankara), în Galatia, de unde și numele de *Monumentum Ancyranum*. Avînd în vedere pe locuitorii grecofoni ai zonei, constructorii au gravat și o traducere în greacă a documentului, pe fața exterioară a peretelui din stînga al cellei, ambele inscripții constituind textul aproape complet al originalului.[30]

Ca stilist, știm că Augustus cel mai mult și în primul rînd căuta să realizeze claritatea textului[31], calitate ce caracterizează în cel mai înalt grad și ale sale *Res Gestae*. Chiar și așa, relatarea, ce va fi fost redactată către sfîrșitul vieții și în cele din urmă făcută publică după moartea lui, constituie o lectură fascinantă, în ciuda formei ei uscate și concise. Deși e concordantă cu chipul înfățișat de monumente, este nu mai puțin o relatare elaborată. Prin ea vorbește învingătorul. De ce mijloace s-a folosit spre a-și atinge țelul este cu desăvîrșire trecut sub tăcere și aceasta în ciuda faptului că nimeni, cu excepția poate a lui Sulla, n-avea mîinile mai pătate de sîngele concetățenilor săi. Dușmanii învinși, dintre care mulți fuseseră mai înainte aliați, aveau soarta pe care societatea romană o rezerva îndeobște acestor cazuri: erau loviți de *damnatio memoriae:* amintirea lor era ștearsă. Ei nu erau pomeniți nici măcar în darea de seamă finală a celor întîmplate — nu existau deci nici statui ale lor — pedeapsă mult mai cumplită decît condamnarea la moarte. Interpretarea dată de Tacit, care a recunoscut cu resemnare inevitabilitatea acestor evenimente, este cu totul alta: *pax* și *libertas* erau idealurile dorite, dar reciproc incompatibile, astfel că Roma a ales *pax* și *princeps*.[32]

Spre a-și realiza ambițiosul program de refacere după mulți ani de război civil, Augustus avea nevoie de stabilizarea monedei și nu mai puțin de asigurarea unei baze economice solide pentru viitor. A introdus așadar un sistem de impozite mai lărgit, contribuind deseori la fondurile statului din ale sale personale. Ca și împărații ce i-au urmat, era deopotrivă cel mai bogat și cel mai mare moșier al Romei, cu toate că destul de timpuriu începuse a se produce un oarecare amestec între cele două tezaure distincte: cel particular al împăratului și cel al statului.[33] Augustus și-a sporit avutul personal într-un chip inimaginabil, apropriindu-și bogățiile Ptolemeilor după cucerirea Egiptului în anul 30 î.e.n., iar apoi prin moșteniri și donații. Avîntul imprimat economiei, printre altele grație programului extensiv de construcții, a făcut banul să circule și la rîndul său atare circulație a sporit venitul din impozite, dar cheltuielile personale ale lui Augustus în beneficiul statului au fost atît de uriașe încît la moartea lui mai rămăsese doar o mică parte a imensei sale bogății, fapt ce nu are a ne surprinde dacă citim în cuvîntul final din *Monumentum Ancyranum* că suma de bani pe care a dat-o tezaurului, plebei romane și soldaților lăsați la vatră fusese de 2,4 bilioane sesterți.

În strînsă legătură cu reformele sale economice, Augustus a reorganizat întregul sistem monetar ce avea să rămînă același pînă la destrămarea generală din veacul al III-lea, faptul dovedind că economia romană din toată acea perioadă era funciarmente o economie bănească. Denarul a continuat să fie considerat moneda principală, dar în același timp au fost

introduse și emisiuni regulate de aur împreună cu un bogat sistem de emisiuni fiduciare de mică valoare a căror eficiență funcțională se baza pe noile garanții oferite de stat.

Din punct de vedere formal senatul deținea jurisdicția baterii acestor monede de mică valoare, așa-numitele emisiuni de bronz, motiv pentru care ele și purtau literele SC, *Senatus consulto*, „cu autorizația senatului". În realitate nu există diferență notabilă între cele două grupuri; deosebirile se referă doar la modul lor de folosire și la materialul din care sînt bătute. Noua piesă emblematică a sistemului era sesterțul în formă de medalie (vezi fig. 60), vechiul și rareori emisul sfert de denar, bătut într-un aliaj nou, *orichalcum* (alamă). Aliajul fusese ales din pricina culorii sale galbene strălucitoare, asemănătoare cu a aurului, prin acest rafinament Augustus reușind să facă mai lesne acceptate seriile sale monetare de mică valoare.[34]

În partea răsăriteană a imperiului, mai ales, vechile orașe grecești continuau să bată tipuri de monede locale. Baterea de bronzuri locale în timpul principatului și nu în ultimul rînd a tetradrahmelor alexandrine în Egipt, a atins proporții impresionante. Dar mesajele vehiculate de acestea erau influențate de circulația limitată a respectivelor monede și se refereau în primul rînd la contextele locale.[35]

Portretele oficiale

Monetăria timpurie a lui Augustus continua tradiția republicană, dar ca urmare a dorinței de a sublinia că poziția sa de princeps se datora acelei *auctoritas* și nu forței militare brute, *imperium*, au început să apară tipurile caracteristice ale perioadei. Treptat, au intrat deopotrivă în lucru mari și tot mai costisitoare monumente, toate proclamînd avanta-

jele noului sistem și binefacerile vîrstei de aur ce avea să vină. Și totul gravita în jurul principelui al cărui portret idealizat rămîne aproape neschimbat pe toate monedele vremii (fig. 33). Faptul ilustrează un proces recurent în lumea romană, atunci cînd statul evolua către absolutism: un gest considerat de contemporani ca o îndrăzneală fără precedent, cum era figurarea portretului lui Caesar pe monedele oficiale, va fi, o generație mai tîrziu, acceptat pe deplin.

Circulația masivă a portretului imperial a început cu Augustus și, socotind și cele cel puțin 250 de imagini în *ronde-bosse* care ne-au rămas de la el, nimeni n-a lăsat în urmă atît de multe efigii ca acesta. Subliniind pietatea sa față de zei, el ne oferă cîteva informații interesante referitoare la anul 28 sau 27 î.e.n. (*Monumentum Ancyranum*, 24): „La Roma au fost ridicate circa optzeci de statui de argint ale mele, în picioare, ecvestre sau pe care; eu însumi le-am îndepărtat și cu banii bătuți din topirea lor am adus ofrande de aur în templul lui Apolo, în numele meu și în numele acelora care m-au onorat cu statui."

De drept numai zeilor li se cuveneau statui din metale prețioase — lucru ce se va schimba foarte curînd — iar pădurea de statui din alte materiale era desigur oricum destul de deasă chiar și în acel timp.[36]

Portretele în *ronde-bosse*, ca și monedele sînt uimitor de uniforme, dominate de tipul așa-zis Prima Porta, denumit după vestita statuie descoperită în Vila Liviei (fig. 34).[37] Tipul Princeps ar fi fost poate mai potrivit pentru el, deoarece a fost creat foarte probabil cu ocazia instituirii principatului în anul 27 î.e.n. Augustus se afla la mijlocul celei de a patra decade a vieții, cînd respectivul portret a fost creat și niciodată n-avea să devină mai bătrîn cît privește reprezentările sale plastice. Este posibil ca și trăsăturile să-i fi fost

idealizate. Cu toate acestea, fizionomia care apare pe ultimul tip corespunde destul de bine cu ceea ce te-ai fi putut aștepta să arate atare conducător: pe deplin aristocratică, dotată cu calitățile stăpînirii de sine și distanțării și nu mai puțin caracteristică prin toate trăsăturile ei epitetului de *augustus*, grandorii majestății. Scopul portretului imperial era în mod limpede nu acela de a arăta cum era în realitate împăratul, ci cum voia el să arate.[38]

O intervenție evidentă este aranjamentul bifurcat al meșelor de păr de pe frunte, în așa-numitul motiv al cleștilor de crab care apare și pe monede (fig. 33). Detaliul demonstrează o dată mai mult mijloacele de rafinată discreție, dar nu mai puțin eficiente, prin care Augustus înțelegea să-și sublinieze propria-i măreție. Cununa de șuvițe unduinde ce pare a se forma de la sine indică fără greș că acest om se bucură de grația divină, ba chiar că este instrumentul voinței zeilor. Ideea poate fi urmărită în timp pînă la începuturile elenismului, mai precis la portretele făcute de Lisip lui Alexandru, reprezentîndu-l pe acest conducător cu ochii larg deschiși și îndreptați către Zeus, cu părul ca o coamă de leu, asemănătoare unei aure (vezi fig. 17).[39] Portretul conducătorului inspirat a căpătat o semnificație deosebită în epoca elenistică și nenumărați regi făceau tot ceea ce puteau ca să-și aranjeze șuvițele de păr în manieră eroică. Atare idee n-a fost cîtuși de puțin străină romanilor care, în atitudinea lor perfect ambivalentă față de regalitate, l-au adoptat pe Alexandru cel Mare ca model și ideal, nevoind totuși să o facă în mod fățiș. Imitatorii săi romani trebuiau deci să fie mult mai discreți. Pompei, care purta cu ostentație epitetul de Magnus, era foarte mîndru de gîtul său de taur ce apare reprezentat cu mare precizie în portretele sale sculpturale ca și pe monede (vezi fig. 26).[40] Plutarh scrie despre strădaniile sale de a se-

măna cu Alexandru (*Pompei*, 2): „Părul avea tendința de a se ridica singur deasupra frunții, iar acest fapt împreună cu schimbarea mișcării faciale în regiunea ochilor (reprezentată prin încrețituri pe frunte) îi confereau o anumită asemănare cu portretele lui Alexandru cel Mare". Plutarh continuă menționînd că atare asemănare era mai degrabă sugerată decît evidentă.

Era deci normal ca Augustus, care se simțea în multe privințe urmașul lui Alexandru și al cărui portret îl purta pe inelul său sigilar[41], să adopte o temă atît de bine implantată în ideologia romană, fără însă a încerca să depășească măsura. După cucerirea Alexandriei în 30 î.e.n., firește că a vizitat și mormîntul în care se afla mumia lui Alexandru, dar a refuzat să se ducă la cele ale Ptolemeilor pe care alexandrinii țineau cu orice preț să i le arate. Ar fi spus: „Doream să văd un rege, nu cadavre".[42] Tradiția relatează că în timpul vizitei a survenit o mică întîmplare neplăcută: cînd și-a pus cu pioșenie palma pe fața lui Alexandru, o bucată din nas s-a desprins și a căzut.

Numeroasele portrete cunoscute ale lui Augustus sînt rezultatul unei difuziuni sistematice, parte a politicii de familiarizare a fiecărui locuitor al imperiului cu chipul conducătorului, reprodus prima dată pe aversurile noilor monede. Atare politică a fost continuată de toți împărații care au urmat, iar imaginile conducătorului și deseori deopotrivă ale membrilor de seamă ai familiei acestuia se răspîndeau din capitală pe tot cuprinsul stăpînirii romane precum cercurile pe suprafața unei ape cînd arunci o piatră. Originalul sau arhetipul, așa cum e numit uneori, era creat la Roma, cel mai adesea cu prilejul unui eveniment deosebit precum venirea la putere a unui nou împărat sau o aniversare importantă a stăpînirii. Introducerea unui nou tip era

în mod firesc marcată de o schimbare corespunzătoare în portretistica monetară, datorită căreia putea fi datat și identificat. Sistemul a continuat să funcționeze pînă la marea prăbușire din secolul III; pînă la acea dată copiile se caracterizau printr-o atît de mare fidelitate față de original încît pot fi numite replici. Totuși, în cazul unui împărat ca Augustus, al cărui portret se afla aproape în fiecare cetate a imperiului roman, este imposibil de stabilit dacă un cap derivă dintr-un model, să spunem, hispanic sau din Asia Mică.

Majoritatea portretelor imperiale care s-au păstrat pînă astăzi vor fi fost produse la Roma, dar replici ale lor se executau tot atît de bine și în provincii, în directă legătură cu centrele culturale grecești încă active, ca Atena, Efes sau Afrodisia în Caria. Pentru alte zone, precum cea a orașelor nu prea civilizate din centrul Asiei Mici, copiile locale se executau după modele ale căror caracteristici sînt greu de stabilit. Într-un număr de cazuri se poate demonstra că măști de ipsos ale arhetipului au fost folosite pentru replicile lucrate în provincii și chiar tablourile pictate, păstrate în mod cu totul excepțional (fig. 158), puteau constitui modele ale unor sumare reprezentări portretistice.[43] O consecință a pasiunii romane pentru standardizare era și aceea că deseori capul era sculptat separat și putea fi montat la nevoie pe un bust sau pe o statuie ecvestră oriunde pe cuprinsul imperiului.[44]

În orice caz trebuie subliniat că știm prea puțin despre mecanismul practic și totodată ideologic, folosit de regim spre a regla difuzarea, socotită deosebit de importantă, a portretelor conducătorului. Destul de ciudat pare a fi faptul că nu există un control al calității imaginilor difuzate care, în unele cazuri, erau adevărate caricaturi, în vreme ce reprezentanții sistemului susțineau ferm că imaginile conducătorului erau răspîndite în

mediile corespunzătoare și tratate cu tot respectul (vezi vol. II, p. 123). Deși portretul imperial era o imagine a împăratului așa cum acesta dorea să fie receptată, nu este mai puțin adevărat că, nu numai în provincii, valoarea simbolică a portretului său era cea care conta. A insulta sau a profana portretul împăratului constituia o gravă nelegiuire ce se putea pedepsi cu moartea, iar cîrmuitorii despotici precum Caligula, Nero și Domițian au urmărit fără cruțare pe cei ce făptuiau atare *crimen majestatis*. În chip reciproc, valoarea simbolică a portretului era atît de puternică, încît criminalii puteau căpăta dreptul de azil prin simpla deținere a unei statuete a împăratului.[45]

Din inscripțiile ce s-au păstrat rezultă că cea mai mare parte a portretelor sculptate erau comandate și finanțate de persoane particulare ori de grupuri constituite, poate prin intermediul negustorilor de artă particulari.[46] Numai către sfîrșitul veacului al III-lea, în vremea Tetrarhilor, împăratul însuși distribuia imaginea sa pentru a fi expusă.

Armata va fi jucat un rol crucial ca intermediar în atare proces și aceasta nu numai în teritoriile cucerite și mai puțin civilizate. Aici, ca de atîtea ori în decursul istoriei Romei, cultura călca pe urmele legiunilor. Este cu totul firesc ca acceptarea cultului imperial[47] să se fi produs în masă și foarte rapid în rîndurile armatei deoarece aceasta, ca bază a puterii, era întotdeauna beneficiara favorii imperiale. În același timp soldații erau leali în primul rînd împăratului, căci acestuia ca imperator i-au jurat ei credință. Deseori un portret miniatural al împăratului era fixat pe stindarde (vezi fig. 139), dar puteau fi transportate și busturi în mărime naturală, căci chipul împăratului figura întotdeauna în sanctuarul stindardelor din castru. Tacit relatează o întîmplare[48] care a avut loc în Orient în timpul

domniei lui Nero și care ilustrează în mod limpede semnificația simbolică a imaginii împăratului. După ce regele armean Tiridates, frate al regelui parților, a consimțit în 63 să accepte suzeranitatea romană, armatele parță și romană s-au aliniat față-n față în chip de paradă. Romanii au înălțat apoi vulturii lor și stindardele dimpreună cu efigiile zeilor, astfel că totul dădea întrucîtva impresia unui templu. În centru era așezată tribuna cu scaunul curùl care îndeplinea acum fără nici un fel de îndoială funcția de tron, pe el fiind plasată imaginea lui Nero. „Tiridates s-a îndreptat apoi către estradă, a adus sacrificiile obișnuite, și-a luat diadema de pe cap și a depus-o la picioarele acelei imagini." Mai tîrziu și-a recăpătat diadema, dar din mîinile lui Nero și la Roma (vezi vol. I, p. 213).

Vizitînd astăzi muzeele, cineva ar fi ispitit să creadă că sculpturile în bronz erau rarități costisitoare, pe aceeași treaptă cu statuile în aur și argint. Lucrul nu era cîtuși de puțin adevărat, iar în unele zone ca acelea din părțile de nord ale imperiului, unde marmura nu se găsea la fața locului, iar transportul pe uscat făcea importarea ei neeconomică[49], bronzul era neîndoielnic pe departe cel mai comun material folosit pentru sculpturile de înalt nivel artistic. Judecata noastră, a modernilor, a fost influențată și de disproporția flagrantă a tipurilor și numărului de piese păstrate: în vreme ce statuile de marmură deteriorate puteau fi folosite numai pentru piatră de var, cele de bronz dezafectate constituiau un deșeu de mare valoare.

Statuia de la Prima Porta

De departe cea mai vestită statuie în marmură este cea a lui Augustus care a dat numele ei tipului portretistic Prima Porta (fig. 34—35).

Într-adevăr aceasta este cea mai reușită operă propagandistică în formă de statuie din perioada respectivă și în felul ei o piesă ce va fi cu greu depășită mai tîrziu.[50] Statuia și-a căpătat numele după locul descoperirii, Prima Porta, aflat pe calea nordică de acces către Roma, Via Flaminia. Aici se găsea așa-numita Vilă a Liviei, un complex de clădiri aflat în posesiunea familiei împărătesei, în care se afla și Sala Grădinii cu fermecătoarele ei picturi expuse acum la Muzeul Termelor din Roma.[51]

Statuia de marmură, înaltă de 208 cm, era așezată pe o terasă a grădinii care se deschidea spre sud către valea Tibrului. Fiind plasată într-o nișă, partea din spate nu este complet finisată. Augustus este figurat ca imperator, purtînd cuirasa și paludamentum drapat în jurul șoldurilor, ca Generalul de la Tivoli (fig. 29). Brațul drept este întins și ridicat în gestul *adlocutio*. El este tipul comandantului care pășește înainte spre a se adresa soldaților săi, redat în modul ambiguu des întîlnit în arta romană: persoana reprezentată se află angajată într-o anumită acțiune, fiind orientată către privitor și implicîndu-l în așa fel încît să simtă că lui i se adresează. Aceasta servea la reliefarea acelui punct de vedere specific antichității, evidențiat și de relatarea lui Tacit mai înainte citată, conform căruia ceva din persoana reprezentată trăiește în simulacrul ei așa precum un zeu este imanent în statuia sa. Astfel portretele persoanelor puteau fi adorate aidoma efigiilor zeilor.

Pe reversul unei serii monetare bătută curînd după victoria asupra lui Marcus Antonius întîlnim aceeași formă statuară: împăratul în postură de comandant pășește calm înainte, cu lancea în mîna stîngă și cu brațul drept ridicat în gestica celui ce vrea să se adreseze mulțimii. Din aceste imagini monetare reiese limpede că degetele mîinii drepte, care sînt restaurate, ar fi trebuit să fie în-

tinse, corespunzînd mai mult altor reprezentări ale gesticii alocuției.[52] Pe de altă parte, sceptrul (sau mai probabil o lance) pare să fi fost corect amplasată pe statuia expusă astăzi.

Ca suport al statuii era folosit un Amoraș călărind pe un delfin. Scopul lui era să sugereze pe Venus cea născută din spuma mării, străbuna dintîi a gintei Iuliilor. Mulți savanți și-au exprimat părerea că micuțul Amor ar fi un portret „mitologic", al lui Gaius, nepotul lui Augustus, născut în anul 20 î.e.n., anul „victoriei partice", denumire prin care se desemna redobîndirea stindardelor romane luate ca trofeu în bătăliile anterioare. Acest eveniment este consemnat de reprezentările aflate pe pectoralul cuirasei. Cu totul atipică, statuia are picioarele goale. Atare detaliu indică apartenența la sfera divină a personajului înfățișat și implicit că avem de a face cu o statuie care de fapt îl întruchipează pe împăratul decedat și zeificat. Probabil că Livia a amplasat statuia cînd a venit să locuiască aici după moartea lui Augustus; cu toate acestea, împăratul este înfățișat la vîrsta de 35 de ani. Dar și împărăteasa era portretizată pînă la vîrsta de 86 de ani cînd a murit, ca foarte tînără, cu pielea netedă și frumoasă[53], în contrast izbitor cu matroanele ridate de pe reliefurile funerare contemporane (vezi fig. 1). N-ar fi fost conform ideologiei augustane ca perechea conducătoare să îmbătrînească, eterna tinerețe sugerînd garanția stabilității. Lucrurile se vor schimba mai tîrziu, iar problema portretizării realiste a vîrstei înaintate va fi abordată diferit de către împărații următori.

Se mai discută încă dacă statuia de la Prima Porta este un original ori o copie creată poate după un original datînd de pe la 20 î.e.n. Oricum, este greu de închipuit că astfel de piesă sofisticată de sculptură politică ar fi fost creată de la bun început doar pentru a fi expusă în particular, fie chiar și în grădina împărătesei

văduve. Statuia are o anumită alură metalică, datorată nu numai reliefurilor de pe pectoralul cuirasei, ci, mult mai probabil, unui model de bronz din care descindea. Totuși ea n-a putut fi transpusă direct în atare metal. S-a executat și o copie în bronz, plasată acum în Forul lui Augustus, dar fără suport. Aceasta demonstrează limpede că respectivul suport, care are un conținut simbolic, este dealtminteri necesar din rațiuni de compoziție, în vreme ce paludamentum pare gloduros și greoi în raport cu gleznele subțiri ale statuii de bronz;[54] prototipul n-avea deci o astfel de manta. Schema generală este cea a Doriforului lui Policlet, de la mijlocul veacului V î.e.n., care reprezenta un tînăr nud ce pășea cu o lance pe umărul stîng, operă păstrată în cópii din piatră și metal. Deși statuia de la Prima Porta poate fi socotită o variantă liberă a Doriforului, ambele statui au un număr de puncte comune, fața lui Augustus chiar vădind aceleași segmente demarcate limpede prin tranziții bruște: indicii ce tocmai caracterizează perioada timpurie a sculpturii în metal.[55]

Dar în timp ce statuia greacă, în conformitate cu concepția greacă asupra formei, era executată armonios, cu proporții ideale, astfel că dacă, de pildă, lipsea o bucată din picior, el putea fi reconstituit la mărimea corectă pe baza măsurilor restului corpului[56], statuia romană este expresivă. Imperiosul braț drept este supradimensionat. Dacă se înaintează frontal către statuie, iar apoi te deplasezi ușor spre stînga și o privești, el apare grotesc de mare. Oricum, privitorul antic n-avea nici un motiv să facă atare mișcare și, spre deosebire de vizitatorii moderni ai muzeului, era chiar fizic împiedicat. Văzut de la distanța adecvată și din unghiul corect (fig. 34), brațul face ca statuia să arate și mai impresionantă.[57]

Decorația pectoralului cuirasei este probabil elementul cel mai original al acestei sta-

tui, indiferent dacă e vorba sau nu de armura pe care într-adevăr o purta Augustus (fig. 35). Ceea ce vedem aici, redat foarte detaliat în relief, este reprezentarea simbolică a momentului restituirii de către parți a stindardelor romane, eveniment petrecut, după cum s-a mai spus în 20 î.e.n. Deși nu s-a vărsat nici o picătură de sînge, el a fost proclamat drept victorie militară, poate cea mai însemnată a lui Augustus, și a fost celebrată prin ridicarea unui arc de triumf în For și prin emiterea mai multor serii monetare, unele figurînd stindardele singure, altele cu un part îngenuncheat care întinde un steag, altele cu arcul triumfal (fig. 39) sau cu stindardele depuse în templul lui Marte. Augustus se laudă că a adus înapoi stindardele pierdute în Spania, Gallia și Dalmatia, continuînd (*Monumentum Ancyranum*, 29): „I-am obligat pe parți să-mi restituie prăzile și stindardele a trei armate romane și să implore prietenia poporului roman. Aceste stindarde le-am depus pe altarul cel mai de cinste din templul lui Marte Răzbunătorul."

Era o mare dezonoare să pierzi în luptă un stindard. În 53 î.e.n., Crassus, sperînd într-o victorie ușoară, a provocat un război cu imperiul part. Romanii au înaintat repede cu șapte legiuni și au trecut Eufratul, dar în cîmpiile uscate de lîngă Carrhae parții au contraatacat, provocînd înfrîngerea zbrobitoare a agresorului roman. Aproape jumătate din cei 40 000 de legionari inclusiv ghinionistul comandant Crassus n-au mai părăsit cîmpul de luptă și doar 10 000 de oameni au putut ajunge nevătămați în Siria. Cartierul general al armatei romane, soldații cu stindardele precum și tot convoiul cu bagaje au căzut în mîinile parților, ca pradă de război.[58]

În anii tulburi ai războiului civil care a urmat morții lui Caesar, romanii, sub conducerea lui Marcus Antonius printre alții, au

mai suferit încă două înfrîngeri, pierzînd deopotrivă steaguri și soldați. Aceste umiliri atîrnau greu în cumpănă și, precum s-a mai spus, Caesar pregătise o campanie pe urmele lui Alexandru cel Mare. Cît privește puterea persană din Orient, atît oamenii politici ai republicii cît și împărații romani ce le-au urmat se considerau urmașii lui Alexandru. Așadar perșii, arhiinamicii grecilor, au ajuns față de romani moștenitorii aceleiași adversități pe care o nutriseră pentru greci.[59]

Augustus știa prea bine că romanii, după atîtea războaie intestine și cu armata drastic redusă numeric, cu greu ar dispune de mijloacele necesare purtării unui război cu parții. În anul 22 î.e.n. a pornit către Orient și alternînd diplomația cu zgomotul de arme a obținut tot ce a dorit, adică semnele vizibile ale supunerii parților. Și acest eveniment și-a pus adînc pecetea pe poezia acelei vremi, Ovidius fiind poate cel mai măiestru în a descrie pe dușman (*Faste*, V, v. 554 și urm.):

„Dintr-a parților mîini steaguri el cat-a scăpa.
Neamul acest de cîmpii, de cai, de săgeți ocrotit e;
Nu poți ajunge la el, de-ape cum e-nconjurat.
Ei își sporiră-ndrăzneala cu-a Crassilor moarte, cînd oaste,
Steaguri și comandant, toate de-odată-au pierit.
Partul ținea romanele steaguri, a luptei podoabă,
Un stegar inamic acvila Romei purta.
Dacă vitezele arme-a lui Caesar n-ar da ocrotire
Neamului ausonian, încă rușinea-ar dura.
El a spălat rușinea de vreme-ndelungă și pata
Veche: a recunoscut steagul pe drepții stăpîni.

Ce-ți folosi acuma săgeata pe care o zvîrli-n
Spate și ce-ți folosi cîmpul și caii cei iuți?
Partule, acvilele ni le dai, ba și-nvinsele
arcuri,
Nu mai ai nici un zălog pentru-ale
noastre rușini."*

Expunînd stindardele în capitala lor Ctesifon, parții făceau din romani obiectul batjocurii.

Augustus a reușit în același timp să instaleze un rege clientelar în Armenia care, pentru o vreme, a devenit un stat vasal. Și acest fapt a fost, firește, exagerat și comemorat prin emiterea mai multor serii monetare purtînd toate pe revers legenda ARMENIA CAPTA.[60]

Steagurile restituite au fost depuse mai întîi într-un templu mic și rotund construit de curînd pe Capitoliu și înfățișat pe mai multe serii monetare cu ușile pe jumătate deschise, lăsînd să se vadă clar steagurile înlăuntrul cellei.[61] Mai tîrziu ele au fost transferate cu mare ceremonie în noul templu al lui Marte Răzbunătorul din Forul lui Augustus.

Soldații repatriați, printre care legionarii supraviețuitori ai lui Crassus fiind acum cu 33 de ani mai în vîrstă, au fost primiți cu toate onorurile militare. În felul acesta Augustus arăta că înțelegea nu numai să refacă onoarea militară, ci, prin aducerea acasă a soldaților care au pierdut atît de rușinos steagurile, să demonstreze adînca lui înțelegere pentru bunăstarea acestor nefericiți cetățeni. El era dealtminteri patronul lor și prin atare faptă devenea demn de titlul onorific pe care-l va căpăta mai tîrziu, acela de *Pater Patriae*.

La mijlocul pectoralului cuirasei statuii de la Prima Porta se află două figuri a căror poziție una față de cealaltă ne poate duce cu gîndul la personajele afrontate, romanul Q. Fabius și samnitul M. Fannius, din pictura

* Ovidius, *op. cit.*, p. 160–161.

triumfală republicană de pe Esquilin (fig. 31). Bărbatul din dreapta poartă costumul tradițional persan, tunica semilungă cu mîneci și pantaloni, și este înarmat cu arc și tolbă. El are, după aceeași modă persană, păr lung și barbă, precum și o diademă regală pe cap. Acesta este regele part Fraates IV care predă un steag roman încununat de o acvilă bărbatului din fața sa, îmbrăcat în armură. Urme distincte de culoare roșie pe mantaua celui din urmă, care atîrnă pe umărul stîng, arată că trebuie să fie vorba de un paludamentum de purpură al unui comandant. Acesta mai poartă coif și cizme, iar mijlocul îi este încins peste armură cu o bandă înnodată în față, indiciu suplimentar că deținea funcția de comandant. Mulți cercetători au interpretat acest personaj ca fiind Tiberius, deoarece el fusese însărcinat să primească stindardele în numele lui Augustus.[62] La picioarele sale se află un cîine; nu este clar însă dacă animalul are vreo semnificație simbolică. Poate cîinele se afla acolo drept pază împotriva perșilor trădători care mai rupseseră o dată înțelegerile în cursul acestor convorbiri.

De fiecare parte a respectivului grup se află figura unei femei copleșite de durere, redare tradițională a regiunilor cucerite ori pacificate. Femeia din stînga are în mîini o sabie cu mînerul în formă de vultur și e posibil ca ea să simbolizeze Spania, de unde alte stindarde au fost redobîndite. Steaguri au mai fost recapturate și din Gallia și Dalmatia, iar cealaltă femeie reprezintă pe prima din cele două provincii. Ea are același păr lung și aspru caracteristic personificării Galliei pe monedele lui Caesar și ține în mînă trompeta în formă de dragon, figurată de asemenea pe acele serii monetare.[63] În fața ei se află un steag a cărui emblemă e un mistreț, căci porcii sălbatici mișunau prin pădurile Galliei. În

mîna stîngă ține teaca goală a unei săbii, fiindcă tocmai fusese dezarmată. Sub aceste reprezentări (personificări) ale provinciilor captive, în stînga se află Apolo așezat pe animalul său sacru, grifonul, iar în dreapta Diana pe căprioară. Augustus se socotea sub protecția ambelor divinități. Diana i-a venit în ajutor în bătălia decisivă din Sicilia, împotriva lui Sextus Pompeius, iar Apolo l-a susținut la Actium împotriva lui Marcus Antonius și Cleopatra.

La baza reliefurilor pectoralului se află întinsă Tellus, zeița pămîntului, cu cornucopia, simbol al prosperității sub *Pax Augusta*.

În partea superioară scena e întregită de Caelus, zeul cerurilor, care-și întinde mantia deasupra lumii. Sub Caelus, din partea stîngă, urcă Soarele în cvadriga sa, purtînd veșmîntul lung al unui conducător de car. În fața cailor zboară Aurora Roscida, zorii înrourați, împrăștiind din cana ținută în mîna stîngă roua dimineții. Suetonius (*Divinul Augustus*, 92) ne spune că Augustus punea mare preț pe preziceri, iar dacă se afla pe punctul de a întreprinde o călătorie socotea drept semn bun faptul căderii rouăi; călătoria în Orient s-a sfîrșit, la drept vorbind, cu bine. Pe spatele Aurorei, portretizată în aceeași manieră ca Apolo și Diana șezînd pe animalele lor emblematice, se află Venus, zeița luceafărului de dimineață și întîia străbună a familiei, cu o torță în mînă. Mantaua îi plutește ca un nimb deasupra capului. Scena centrală este așadar inclusă într-un context mai larg: cosmosul deasupra și lumea terestră dedusubt.

Pe spatele armurii, sub lama umărului drept, este reprezentat un trofeu. Probabil că acesta era considerat drept simbol generic al victoriei, dar tot atît de bine el se poate referi la una din personificările provinciilor captive de pe partea din față. Sfincșii, foarte comuni în acea perioadă, sînt reprezentați pe

clapele de la umeri și ei simbolizează înțelepciunea și priceperea de a face profeții.

Monedele

În vreme ce statuia de la Prima Porta glorifică pe cea mai hiperbolizată dintre victoriile lui Augustus, printr-un foarte cuprinzător program imagistic, ilustrînd numeroase aspecte majore ale politicii augustane, monedele furnizează detaliile deopotrivă ale acestora cît și ale altor victorii.[64] Augustus a celebrat două ovații (triumfuri de mică amploare), prima comemorînd victoria asupra lui Sextus Pompei. Deoarece victoria fusese cîștigată într-un război civil, ea nu putea, după tradiția romană, să fie sărbătorită printr-un triumf adevărat. A celebrat totuși trei de acestea în anul 29 î.e.n., în trei zile succesive ale lunii august care, pe atunci, era încă luna *sextilis*, „a șasea". Și Romulus a celebrat un astfel de triumf triplu; de aceea Augustus a refuzat să mai celebreze ulterior vreun fel de triumf, ca de pildă atunci, după retrocedarea stindardelor, chiar dacă amintitul eveniment era socotit în alte privințe drept o victorie militară. Primul dintre triumfuri fusese pentru o victorie oarecare, asupra unor triburi din nordul Iliricului, al doilea pentru bătălia de la Actium, din 31 î.e.n., iar al treilea și ultimul a fost celebrat după victoria în ultima ciocnire cu Marcus Antonius în Egipt, în anul următor. Ca și în bătălia împotriva lui Sextus Pompeius, Agrippa a fost adevăratul învingător, dar Augustus deținea formal comanda supremă. Atare situație a constituit începutul unei tradiții ce a durat de-a lungul întregii perioade imperiale și conform căreia doar împăratului însuși ori fiilor săi le era îngăduit să celebreze triumfuri.[65] Conform tuturor rațiunilor, bătălia de la Actium era consecința unui război civil și n-ar fi trebuit sărbătorită vreodată

printr-un triumf, dar din punct de vedere formal se socotea că războiul era purtat împotriva Cleopatrei, regina Egiptului, și nu contra părții orientale a imperiului, aflată sub autoritatea lui Marcus Antonius. Oricum, Antonius fusese declarat dușman al statului și artileria propagandei era de mult pregătită pe poziții potrivnice lui.[66] Legătura sa cu Cleopatra îi furniza lui Augustus un atú. El putea exploata xenofobia romanilor împotriva detestatei regine egiptene, al cărei jurămînt cel mai solemn era, se spune, „Voi împărți dreptatea pe Capitoliu" și totodată să-l acopere de rușine pe Antonius ca sclav neputincios al acesteia și ca trădător ce trăgea nădejdea să mute capitala la Alexandria. Înfricoșătoare, de asemenea, este și imaginea invocată de Vergilius în *Eneida* (VIII, v. 678 și urm.), privitoare la dușmanii „Romei", întreaga forță amenințătoare ce se afla în spatele lui Antonius și al Cleopatrei: împopoțonatele popoare ale Orientului ajutate de monstruoasa bandă de zei ai Egiptului!

Propaganda lui Augustus s-a focalizat cu precădere asupra acestor două victorii care i-au asigurat dominația absolută. În acest sens, monedele i-au fost de mare folos; dintre numeroasele tipuri vor fi menționate doar cîteva exemple. Un denar bătut în 29 î.e.n. (fig. 36)[67] are, ca să spunem astfel, două „reversuri". Pe o parte figurează Victoria, reprezentată în același fel ca Nike de la Samotrace (aflată acum la Luvru), vestită și în antichitate, stînd pe prora unei corăbii. Ea poartă simbolurile victoriei, ramura de palmier și cununa de laur cu care victoriosul Octavian va fi încoronat. Pe cealaltă față este reprezentat Octavian laureat, aflat în carul triumfal și ținînd o ramură de măslin în mîna dreaptă ridicată. În exergă se află inscripția IMP(erator) CAESAR.

Alt denar contemporan (fig. 37)[68] îl înfățișează pe Octavian pe avers cu o cunună de

lauri și șuvițele de păr de deasupra frunții redate într-un chip cu totul neobișnuit. Probabil că aici el este reprezentat aidoma divinității sale tutelare Apolo care i-a asigurat victoria din 31 î.e.n. Properțius și Vergilius fac și ei aceeași apropiere, iar pentru o și mai strînsă legătură noul templu de pe Palatin a fost unificat cu propria casă a cezarului. La Actium se afla unul dintre importantele sanctuare ale lui Apolo, iar la sfîrșitul republicii această zeitate era frecvent înfățișată ca protectoare a Vestului împotriva Orientului depravat, pus sub semnul lui Dionisos cu care Antonius se și identificase foarte lesne.[69]

Pe reversul monedei se vede o figură în nuditate eroică, închipuindu-l pe Octavian în picioare pe o coloană rostrată; legenda e aceeași ca a monedei anterioare. Conform unui vechi obicei, după bătălia de la Actium, ciocurile *(rostra)* corăbiilor inamice au fost scoase și montate ca trofee. Marile victorii navale romane țineau de domeniul trecutului, iar cea de acum oferea o binevenită ocazie de a actualiza amintirea lor întru definitiva transformare a Mediteranei în Mare Nostrum. Ciocurile corăbiilor cucerite au fost împărțite între mai multe monumente centrale. În fața vechii tribune rostrate din Forul roman a fost construită o alta nouă ca parte a podiumului templului Divinului Iulius (vezi fig. II, 7).[70] Pe locul însuși al bătăliei, acolo unde se afla tabăra lui Augustus, s-a înălțat Nicopolis, orașul victoriei, care a primit și el un număr de *rostra*. Pe vîrful dealului din apropiere, cu vedere asupra întregului golf Actium s-a înălțat un monument triumfal rostral a cărui bază se mai păstrează parțial pînă astăzi. El a fost descris de Cassius Dio și probabil că acesta este reprezentat pe monede[71]: „Pe locul pe care-și avea cortul a construit o bază din pietre de talie împodobită cu ciocuri capturate și pe ea a înălțat sub cerul liber un altar lui Apolo."

Anexarea Egpitului, consecință a acestui război, a fost marcată printr-o emisiune bătută în 28—27 î.e.n.[72] Pe avers se află portretul lui Augustus (fig. 33), iar pe revers un crocodil cu inscripția AEGYPTO CAPTA, „Egiptul cucerit" — nici că se putea mai elegant!

Arcul de triumf al bătăliei de la Actium

Victoria de la Actium a fost celebrată și printr-un arc de triumf care, spre deosebire de precedentele sale republicane, poate fi socotit drept primul arc de triumf cu adevărat. În realitate îl știm doar din reprezentările monetare, el apărînd pe reversul unui denar din 29 î.e.n. (fig. 38).[73] Accentul principal pare a fi fost pus pe grupul statuar ce încununa arcul, reprezentat printr-o cvadrigă supradimensionată, ascunzînd în întregime carul și lăsîndu-l vizibil doar pe Octavian, în centru. Pe atic citim inscripția IMP(erator) CAESAR. Inscripția originală, copiată pe un relief mai mic care s-a păstrat, era desigur destul de lungă, fiind un exemplu tipic de atare inscripție dedicatorie:

SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS IMP
(eratori)
CAESARI DIVI IVLII F(ilio) CO(n)S(uli)
QVINCT(um)
CO(n)S(uli) DESIGN(ato) SEXT(um)
IMP(eratori)
SEPT(imum) RE PVBLICA CONSERVATA

„Senatul și poporul roman îl dedică lui imperator Caesar, fiul Divinului Iulius, consul pentru a cincea oară, consul desemnat pentru a șasea oară, imperator pentru a șaptea oară, fiindcă republica a fost salvată."

Limbajul unei astfel de inscripții, ca și cel de pe monede este foarte codificat, folosind numeroase prescurtări. Atare formularistică a fost

valabilă pe toată durata principatului. Numai amploarea titulaturii imperiale va spori mult odată cu timpul.[74]

Stindardele sînt reprezentate pe pilaștrii arcului, ele fiind utilizate frecvent în simbolistica triumfală. Se pot întrezări și unele semne pe panourile triunghiulare ale arhivoltei, ele reprezentînd poate Victorii în zbor, frecvente în iconografia acelei perioade (vezi fig. 114).

Acest arc de triumf, localizat în fine cu ocazia săpăturilor italienești din For, în anii 1950—1960 (fig. II, 8), a avut o soartă ciudată. El se afla pe partea dreaptă (sudică) a templului lui Caesar, perpendicular pe el, dar, spre deosebire de monumentele ulterioare de acest fel, era cu totul supradimensionat. Poate că era o măsură preventivă spre a nu părea minuscul în raport cu mărimea templului. Avea așadar o deschidere foarte mare, drept pentru care fundațiile pilastrului sudic s-au cufundat în terenul mlăștinos. Pe acesta se văd urmele unor zadarnice reparații. Din fericire s-a ivit prilejul ridicării unui nou arc ce avea să fie amplasat în același loc. Noul arc a fost ridicat nu pentru o victorie militară sau spre a celebra un triumf, ci întru comemorarea redobîndirii stindardelor în 20 î.e.n.

Arcul partic

Arcul partic, așa cum e numit, este astăzi aproape tot atît de prost conservat ca și predecesorul său, dar și în acest caz tot o monedă constituie documentul probatoriu (fig. 39). O imagine foarte detaliată a lui apare pe reversul unui denar bătut în 16 î.e.n. și aceasta e temeiul schemelor reconstitutive acceptate acum de toată lumea.[75] Moneda înfățișează un arc de triumf extrem de neobișnuit, dacă nu unic. Arcul central este înalt și îngust. Probabil că avea aceeași înălțime ca vechiul arc

dedicat victoriei de la Actium, dar amploarea deschiderii sale a fost mult redusă, de la 7,19 la 4,05 m, ceea ce este mai puțin decît normal pentru un arc cu o singură deschidere. Spre a evita impresia unei construcții „prăjină", de fiecare parte a fost plasată cîte o mică *aedicula* prin care se putea trece. Ele ofereau suficient spațiu spre a găzdui de curînd redactatele *fasti, consulares et triumphales,* adică listele de consuli și triumfuri, coborînd pînă la Romulus, ceea ce pentru romani constituia principalul izvor al propriei lor istorii. Pe acoperișul fiecărei edicule se afla statuia unui part, recognoscibil după pantalonii specifici, boneta frigiană și arcul ținut în mînă. Ei își ridică privirea către Augustus care, în picioare în carul triumfal, formează coronamentul aticului.

Pe atic se citește inscripția SPQR, prescurtare codificată pentru *Senatus Populusque Romanus,* „*Senatul și poporul roman*", donatorul monumentului, iar dedesubt IMP(eratori) CAE(sari), pentru beneficiarul care era Augustus. În exergă se află numele magistratului monetar, dar nu și motivul construcției monumentului. Acesta e pomenit însă pe o altă emisiune monetară contemporană prin inscripția: CIVI(bus) ET SIGN(is) MILIT(aribus) A PART(his) RECVPER(atis), „cetățenii și stindardele militare fiind redobîndite de la parți."[76]

Pe emisiunile monetare comemorative ale victoriei care au fost descrise mai sus, Augustus apare cu titlul de *imperator* pe temeiul faptului că senatul și poporul roman (SPQR) l-au aclamat astfel. Totuși, după anul 27 î.e.n., Augustus omite frecvent atare titlu destul de notoriu și pe care de fapt se baza în continuare puterea sa.

Cu începere de la data amintită, el se concentrează asupra edificării acelei *auctoritas,* poate cea mai bine ilustrată temă pe diversele serii monetare.[77] Deja semnalatul motiv

al cununii de stejar deasupra intrării casei lui Augustus și al ramurilor de laur pe ancadramentul acesteia este reprezentat într-o formă simplificată pe reversul unui aureus din 12 î.e.n. (fig. 32)[78], cu literele OB C S în jurul cununii, semnificînd OB C(ives) S(ervatos), „pentru salvarea cetățenilor". Pe alte monede cununa de stejar apare singură, cu inscripția formulată integral.

Aceeași idee stă la baza aureului (fig. 40) bătut în 19/18 î.e.n.[79] Aici se află reprezentat scutul de aur care, *Monumentum Ancyranum* (34, 2), a fost conferit lui Augustus de către senatul și poporul roman pentru virtuțile sale cardinale și atîrnat în Curia Iulia. Scutul este înfățișat așezat pe o coloană și pe el se află scris CL(ipeus) V(irtutis), „scutul virtuții". *Virtus* era prima dintre virtuțile cardinale enumerate pe scut; întregul context este cunoscut grație unei copii de marmură descoperită la Arles[80], și se referă nu numai la calitățile militare, ci mai cu seamă la importantele servicii aduse statului roman. Vergilius opune virtuții norocul și soarta, înșelăciunea și șmecheria, iar în cartea a X-a a *Eneidei* (v. 467 și urm.) dă următoarea definiție:

„Scrisă li-e tuturor o zi; și-i fără-ntregire și scurtă
Vremea trăirii. Dar nume prin fapte s-adaugi la nume,
Asta e țelul virtuții."*

Deasupra scutului plutește Victoria cu o cunună de laur în mînă. De o parte și de alta a ei, sub aripi, se află înscrisă legenda SPQR care indică donatorul: senatul și poporul roman. Victoria zburînd este neîndoielnic și o aluzie la depunerea scutului în clădirea se-

* Vergilius, *op. cit.*, p. 354.

natului deoarece acolo înălțase Augustus vestita statuie de bronz a Victoriei din Tarent, iar apoi altarul închinat acesteia pe care sacrificau senatorii la începutul fiecărei ședințe a adunării. Curia, care purta numele adoptiv al principelui, putea așadar fi socotită propriul său monument închinat izbînzii, iar efigiile zeilor drept garante ale păcii. La sfîrșitul antichității, o dată cu trecerea la creștinism, toate acestea au început să joace din nou un rol principal. În funcție de convingerile împăratului aflat la putere, ele erau scoase ori aduse din nou în Curia, iar apărătorii păgînismului muribund ajunseseră să vadă în ele mai mult decît în orice adevăratele simboluri ale măreției Romei.[81]

O altă serie monetară preamărește reconstrucția edilitară. Întîlnim deci reprezentări de apeducte și stîlpi miliari (indicînd construcția de drumuri) precum și de clădiri publice, ca templele. În special în privința celei din urmă categorii, Augustus nu a mai fost întrecut de nici un împărat. În *Monumentum Ancyranum* lista unde el enumără sanctuarele pe care le-a restaurat sau le-a clădit, în parte cu propriile sale mijloace financiare, este de-a dreptul impresionantă. Numai în anul 28 î.e.n. a reparat, după cum declară, 82 de temple.[82] Atare activitate constructivă vădește regenerarea spirituală care avea să meargă mînă în mînă cu cea materială, precum scrie Horatius (*Ode*, III 6):

„Romane, tu vei expia, deși nevinovat,
păcatele strămoșilor, cît timp dărăpănat
lăsa-vei templul zeilor, altarele clintite
și statuile lor a fi de negru fum mînjite.

Respectul zeilor ți-a dat domnia pe pămînt;
ei începutul tuturor și ei sfîrșitul sînt;

dar voi uitatu-i-ați și-atunci, în dreapta lor mînie,
cu cîte rele n-au bătut cernita Hesperie!"*

Augustus a reactualizat, de asemenea, un număr de culte mai mult sau mai puțin uitate, făcîndu-le să servească regimul. Era deci nevoie de preoți pentru sporita activitate religioasă și în consecință au fost ușurate condițiile de admitere în venerabilele colegii sacerdotale și cele pentru a deveni Vestală, preoteasa cultului Vestei. Atare deschidere se referea în principal la criteriile privind rangul. Parte integrantă a politicii lui Augustus era și reorganizarea structurii sociale a imperiului, modelarea societății cît mai formal într-un sistem stratificat din punct de vedere „statal", care să mențină diferențierile legale între clase, dar în același timp să asigure mobilitatea socială necesară. Noi patricieni au fost învestiți prin lege, lucru absolut fără precedent. Ordinul patricienilor avea singur și în exclusivitate dreptul la anumite preoții, iar membrii săi erau pe deasupra îndreptățiți să avanseze în carierele oficiale mai repede decît alții. Ordinului ecvestru i s-a dat de asemenea o mai mare extindere, spre avantajul noului sistem. Prin altă legislație Augustus viza totodată ameliorarea moralei și fecundității clasei de sus.[83] Pentru noul imperiu mondial era nevoie de mai mulți romani și se dorea cu precădere ca prin stabilitatea ei această clasă să poată satisface foamea de cadre a administrației superioare, înlocuind vechea nobilime republicană, acum practic defunctă.[84] Noua clasă de sus era recrutată în primul rînd din aristocrația municipală italică, proces pe care atît Augustus cît și urmașii săi îl vor fi socotit binevenit fiindcă dintotdeauna nutriseră neîncredere față de vechea clasă conducătoare, și pe drept cuvînt.

---

* Horatius, *op. cit.*, p. 199.

Astfel, Augustus a creat o clasă de administratori demnă de încredere, iar faptul că legile sale morale au fost sortite uitării nu e cîtuşi de puţin surprinzător. El şi oamenii săi apropiaţi au fost în realitate primii care nu şi-au mai amintit de acele aspre decrete.[85] N-a avut mai mult succes nici în încercarea de a insufla noua viaţă de care avea nevoie religia oficială, întrucît ea a continuat să rămînă, în mare măsură, un şir de ritualuri goale. Dimpotrivă, cultele asociate vieţii principelui au atins o trainică semnificaţie. Ele vor dura, dimpreună cu cultul conducătorului, şi vor fi coloana vertebrală a religiei lealităţii pe toată durata principatului.[86]

Oricum, pacea a fost cea mai mare binefacere pe care Augustus a hărăzit-o imperiului roman, drept pentru care Tacit, precum s-a văzut mai sus, corelează *pax* şi *princeps*. Nesfîrşitul război civil se terminase, iar pacea domnea periodic chiar şi la marginile imperiului. Astfel Augustus se putea lăuda (*Monumentum Ancyranum*, 13) că în timpul principatului său porţile templului lui Ianus (vezi fig. 71) au fost închise de trei ori, ceea ce dovedeşte că pacea se aşternuse pe toată întinderea stăpînirii romane. Aceasta se întîmplase numai de două ori de la întemeierea Romei.

Şi totuşi conceptul de *Pax Augusta* sau *Pax Orbis Terrarum* n-a fost încă utilizat de propaganda monetară. El va fi folosit pentru prima oară sub Claudius şi Nero, tipizîndu-se într-o serie de motive căreia îi stau mărturie numeroase exemple; conceptul a luat într-adevăr naştere sub Augustus, dar formele sale artistice ultime le-a atins numai în cursul generaţiilor viitoare, cînd a fost codificat.

Pare-se că personificarea Păcii apare reprezentată numai pe un singur tip monetar, aşanumitul cistofor (care poartă pe revers o cistă) bătut la Efes (fig. 41).[87] Aversul înfăţişează portretul principelui, cu cununa de laur, simbol al victoriei şi păcii, şi legenda: IMP(erator) CAESAR DIVI F(ilius) CO(n)S(ul) VI LIBERTATIS P(opuli) R(omani) VINDEX, „Imperator Caesar, fiul Divinului Iulius, consul pentru a şasea oară [28 î.e.n.], protector al păcii poporului roman." Pe revers, într-o cunună de laur, se află o figură feminină în picioare, iar cuvîntul PAX este înscris în cîmpul stîng. Ea ţine în mînă un caduceu care de fapt este atributul lui Mercur, dar Mercur este zeul comerţului, acesta înflorind în vremea noii păci. În cîmpul din dreapta se află tradiţionala *cista mystica* ce a dat numele acestui tip monetar.

Aceeaşi temă — binefacerile noii păci — este ilustrată pe reversul altei monede prin reprezentarea cornului abundenţei şi a spicelor de grîu, Augustus însuşi fiind înfăţişat cu o cunună de spice, aidoma capului său în marmură de la Vatican. Acesta redă chipul împăratului în ipostaza sa de membru al colegiului sacerdotal al Fraţilor Arvali, unul din multele culte străine şi aproape uitate pe care le-a reactualizat.[88]

Altarul Păcii lui Augustus

Pacea a mai fost cinstită şi printr-un altar al ei propriu (fig. 42—49)[89], monument care a exercitat o puternică influenţă asupra poeziei vremii. Căci iată ce scrie Ovidius (*Faste*, I, v. 709 şi urm).

„Chiar poezia ne-a dus lîng-al Păcii altar;
şi acuma
Zile doar două mai sînt pînă la-al lunii
sfîrşit.
Pace, o vino, cu păru-ţi încins în frunze
din Acţiu,
Blîndă tu să rămîi în universul întreg!
Cum lipsi-vor duşmanii lipseaşcă-a
triumfului pricini:
Glorie tu ne vei fi decît războiul mai mult.

Arme să poarte oșteanul doar ca să ne
apere de-arme,
Goarna să cînte vestind numai alai de
serbări.
De Eneazi să se teamă pămîntul întreg;
dac-o țară
Frică de Roma n-avea, să o iubească acum!
Preoți, aduceți tămîie pe focul Altarului
Păcii.
Victima albă, lovind fruntea-i, să o doborîm.
Și pe zeii plecați la pioase dorințe rugați-i:
Casa ce pace ne dă-n pace s-o țină pe veci!"*

Augustus însuși notează (*Monumentum Ancyranum*, 12, 2): „La întoarcerea mea din Spania și Gallia, sub consulatul lui Tiberius Nero [viitorul împărat Tiberius] și Publius Quintilius [P. Q. Varus, cel din Pădurea Teutoburgică], după ce am dus la bun sfîrșit rînduirea trebu-rilor în acele provincii, senatul a hotărît ca un altar al Păcii lui Augustus să fie consacrat lîngă Cîmpul lui Marte în cinstea întoarcerii mele, dispunînd totodată ca magistrații, preoții și fecioarele vestale să aducă în fiecare an un sacrificiu acolo."

Consulatul la care se face aluzie era cel din anul 13 î.e.n., iar dacă coroborăm faptele men-ționate de Ovidius în *Faste* cu calendarul săr-bătorilor romane care ni s-a păstrat, aflăm că altarul a fost consacrat la 4 iulie al anului 13 și că forma sa definitivă s-a dedicat la 30 ianua-rie al anului 9 î.e.n. Rezultă că durata construc-ției a fost de aproape trei ani și jumătate — rară și prețioasă informație.[90]

Augustus nu făcea nici un secret din aceea că el socotea importanța acestui altar drept crucială. Este fără nici o îndoială principalul monument al ideologiei augustane și din feri-cire el a supraviețuit relativ intact. Este și primul monument oficial cu reliefuri istorice pe care îl cunoaștem în mod nemijlocit și pare

* Ovidius, *op. cit.*, p. 63.

a fi cel dintîi de acest fel, inaugurînd o glo-rioasă tradiție în arta romană.[91]

Altarul se ridica pe Cîmpul lui Marte, în partea vestică pe Via Lata, așa cum se nu-mea, în interiorul zonei urbane, Via Flami-nia pe care Augustus se întorsese acasă în anul 13. Această stradă, cunoscută astăzi sub nu-mele de Corso, mărginea către est Cîmpul lui Marte, motiv pentru care Augustus scrie „lîngă". Zona, care în acel timp se afla doar parțial clădită, se mai afla încă în afara delimitării sacre a orașului, *pomerium*. Așa cum a rele-vat recent M. Torelli, Ara Pacis se găsește exact la o milă depărtare de atare limită, unde avea loc schimbarea simbolică a naturii puterii magistratului, de la *imperium militae* la *im-perium domi*.[92]

De asemenea s-a demonstrat acum — și s-a confirmat prin săpături[93] — că respectiva con-strucție făcea parte din noua sistematizare a zonei cuprinse între Corso/Via Lata și Via Ri-petta, al cărei nume antic este necunoscut. Ele-mentul unificator îl constituia un uriaș cadran solar de marmură, cel mai mare orologiu rea-lizat vreodată. Drept gnomon servea un obe-lisc egiptean reprezentat pe baza coloanei lui Antonius Pius (fig. 133). Obeliscul, fiind în sine o reprezentare simbolică a razelor soarelui, era totodată și un monument triumfal. Asemeni monedei din fig. 33, el celebra anexarea Egip-tului printr-o inscripție care cuprindea pasa-jul AEGYPTO IN POTESTATEM POPVLI ROMANI REDACTA.

Către nord, zona se închidea prin două mo-numente clădite cu mai bine de zece ani îna-inte, mausoleul și *ustrinum*, incinta în care urma să fie plasat rugul funerar. Ara Pacis era așezată la est de cadranul solar, astfel că linia echinocțială o traversa exact prin centru. La echinocții umbra, marcată printr-un glob în vîrful obeliscului, ca simbol al dominației asupra lumii, se deplasa cu 150 m pe linia de bronz ce ducea spre Ara Pacis.

Augustus se născuse chiar înaintea răsăritului soarelui, cu opt zile înaintea calendelor lui octombrie, adică la 23 septembrie 63 î. e.n., chiar în ziua echinocțiului de toamnă. În politică, el a recurs de nenumărate ori la astrologie, motiv pentru care a și fost publicat un horoscop adecvat. Multe prevestiri, în legătură cu copilul Octavian, îl asociau cu Soarele, astfel că o linie directă unea nașterea principelui cu Pacea, trecînd prin victorie și stăpînirea lumii și lăsînd să se întrevadă viitoarea zeificare simbolizată de mausoleu și ustrinum.

Fundațiile Altarului, care mai zăceau îngropate la o adîncime de șase metri, au fost în cele din urmă localizate în 1859 cu ocazia încercărilor de consolidare a substrucțiilor palatului Ottoboni, aflat lîngă mai binele cunoscut palat Fiani, care și el se ridica parțial deasupra rămășițelor Altarului. Din această zonă au ieșit la lumină pe la mijlocul veacului XVI o serie de fragmente ale unor reliefuri care s-au dispersat imediat în diferite colecții. Cîteva descoperiri sculpturale s-au făcut și cu ocazia lucrărilor de fundații din 1859, dar abia două decenii mai tîrziu s-a emis părerea că piesele ar aparține aceluiași ansamblu și că acesta ar putea fi Ara Pacis. Săpăturile au început în 1903, iar în 1937—1938 s-a întreprins investigarea exhaustivă a perimetrului, folosindu-se tehnici foarte avansate: întregul monument a fost înconjurat de conducte refrigeratoare, astfel că apa care ieșea din subsolul mlăștinos se transforma în gheață. Metoda a fost eficientă și în 1938, cînd entuziasmul neoimperial pentru Augustus al erei lui Mussolini a culminat cu sărbătorirea a 2000 de ani de la nașterea primului principe, altarul reconstruit a fost redeschis într-o clădire de sticlă și beton, pe malul Tibrului, vizavi de Mausoleul lui Augustus, curățit și el de depunerile veacurilor.[94] Acest muzeu, constînd dintr-un singur exponat, este cunoscut de majoritatea vizitatorilor Romei, dar din nefericire carcasa nu a putut împiedica negreala să se așeze pe reliefuri, iar lumina difuză face dificilă deosebirea pietrei originale de ghipsul refacerilor.[95]

Complexul altarului, construit din marmură scoasă din recent deschisa carieră de la Luna (Carrara), constă dintr-un zid de incintă, de formă aproape patrată în plan (11,6×10,6 m) (fig. 42). Partea inferioară a zidului este împodobită cu un vrej floral, de departe cel mai frumos executat din întreaga perioadă romană. Deasupra acesteia, pe partea de nord și de sud (care, contrar impresiei, sînt în realitate mai scurte decît părțile estică și vestică) se află reprezentarea unei procesiuni (fig. 43—47), în vreme ce panourile de pe ambele laturi ale celor două intrări cuprind scene alegorice sau mitologico-istorice, patru cu toate (fig. 48—49). Pe partea interioară a acestui zid de incintă figurează motivul stilizat al unei împrejmuiri de lemn deasupra căreia aleargă, alternînd, ghirlande cu fructe și bucranii. Atare decorațiune era menită probabil să amintească de împrejmuirea originară și vremelnică, ridicată în ziua consacrării spre a delimita zona sacră, *templum*.

Înlăuntrul spațiului format de zidul de incintă se află altarul propriu-zis, alcătuit din trei laturi și ridicat pe un podium piramidal în trepte. În jurul lui se desfășura o friză care s-a mai păstrat doar pe o aripă. Pe partea sa exterioară este sculptată o procesiune sacrificială, cu trei animale de sacrificiu: o scroafă, un berbec și o juncă, iar pe cea interioară cortegiul vestalelor. Așadar e vorba de sacrificiul anual menționat de *Monumentum Ancyranum*.[96]

În general, specialiștii sînt acum înclinați să creadă că cele două frize principale de pe zidul de incintă reprezintă procesiunea sacrificială de la 4 iulie 13 î.e.n., cînd a fost ridicat altarul provizoriu, cu unele adaptări, întrucît

nu toate personajele reprezentate ar fi putut participa fizic la acel eveniment. Așa cum e obiceiul în relieful „istoric" roman, scena nu e, în consecință, o redare veridică aidoma unei fotografii. Este, ca să spunem astfel, o reprezentare ideală a unei anumite situații istorice.[97] Frizele de pe laturile de nord și sud se caracterizează printr-un fel de paralelism tematic. Întîi sînt figurate grupuri de diverși preoți, ministranți ai sacrificiului, înalți magistrați și, în cele din urmă, familia imperială. Oricum, există mari dificultăți în ce privește identificarea grupurilor individuale deoarece panourile frizei sînt fie prea fragmentare, fie prea restaurate. Mai ales cele de pe latura de nord sînt foarte deteriorate (fig. 44). Doar pătrimea din stînga, formată dintr-un panou prost conservat (care se află acum la Luvru) și cîteva fragmente ce-i aparțin, au scăpat de mîna restauratorului. Cele trei panouri care-l preced au fost din plin supuse prefacerilor. Ele lasă astfel impresia că sînt foarte bine păstrate și sînt deseori folosite în ilustrații, fapt cu totul regretabil nu fiindcă restaurările ar fi de proastă calitate sculpturală, ci pentru că e cam penibil să vezi personaje augustane dotate cu capete de Renaștere italiană, chiar dacă unele dintre ele, cu chipuri emancipate și trăsături ferme, corespund destul de bine așteptărilor celor ce-ar dori să constate cum arătau senatorii romani.

Este limpede că aspectul laturii sudice este cel mai important (fig. 43; 45—47). Aici, mai aproape de centrul Romei, apar cei mai înalți pontifi, majoritatea familiei și, bineînțeles, Augustus însuși. O dată mai mult însă starea de conservare creează greutăți înțelegerii reliefurilor. Treimea din stînga este foarte fragmentară, iar restul a suferit diferite restaurări, chiar dacă mai puțin radicale decît pe latura opusă.

Cele două frize cu procesiune de pe Ara Pacis sînt deseori asemuite cu friza Parteno-

nului pe care aceeași procesiune este redată tot în două șiruri care curg către același punct comun; ele vădesc similitudini mai ales în ce privește compoziția. Întrucîtva asemănătoare sînt tranzițiile de la mișcarea încetă la oprire (în cazul de față în jurul persoanei împăratului), aceleași interrelații între participanții la procesiune, printre care cîțiva se întorc către cei ce vin din spate. Frizele celor două monumente mai au în comun aceeași eleganță și calm. Deși cu greu poate fi formulată o legătură directă, complexul sculptural al altarului vădește cu limpezime idiomul artistic al clasicismului attic, în aceeași măsură în care Atena însăși a fost în chip deosebit beneficiara favorii lui Augustus. Atare dependență, așa cum este ea exprimată plastic, constituie unul din motivele importante pentru care artei augustane[98] i-a fost aplicată eticheta de „clasicistă". Stilul ales pentru friza augustană subliniază și el noblețea personajelor reprezentate.

Firește, acțiunea are drept centru persoana lui Augustus care doar prin poziția sa e singularizat ca *primus inter pares*. E înfățișat ca *velatus*, cu toga trasă peste cap, în prima treime a frizei, unde procesiunea înregistrează o oprire. Cu brațul drept întins într-un gest sacrificial, el împlinește un act religios. Ca mulți alți participanți la cortegiu, poartă pe cap o cunună de laur întrucît Ara Pacis este și un monument triumfal, iar ridicarea lui echivalentul triumfului pe care Augustus, datorită modestiei motivate politic, nu a mai dorit să-l celebreze. Sub brațul său drept întins majoritatea învățaților ar fi dorit să afle un mic altar transportabil, dar fragmentele păstrate ale reliefului nu pot susține atare interpretare, în schimb, în studiile cele mai recente, a fost subliniat caracterul augural al acestei scene.[99] În acest sens s-a sugerat destul de convingător că Augustus ține în mînă un mic *lituus*. *Lituus* este un obiect augural care deținea pînă la sfîr-

ştitul republicii rolul de însemn al conducătorului. Se spune că *lituus*-ul lui Romulus mai exista ca relicvă chiar în acea vreme. Ca simbol, el se referă la întemeierea Romei sub zborul augural al păsărilor, *augustum augurium*, fiind totodată prilej de aluzie la însuşi epitetul împăratului. Dacă Augustus ţine într-adevăr un *lituus*, prin consacrarea altarului, el este surprins tocmai în gestul inaugurării unei ere de pace.

În atare situaţie Augustus este prezentat ca *pius*, posedînd cea de a patra dintre virtuţile cardinale înscrise pe scutul de aur din Curie. Ca supremă mărturie a marelui program de reconciliere, un altar al păcii a fost ridicat în locul unui arc de triumf. Iar spre a demonstra temeinicia pietăţii au fost reclădite templele, căci tocmai prin posesiunea acestei calităţi, după cum scrie Cicero, romanii s-au ridicat deasupra altor popoare, astfel justificîndu-se măreţia Romei.[100]

În jurul principelui stau doi oameni, probabil consulii acelui an, iar în spatele său patru bărbaţi cu bonete cu vîrf ascuţit care sînt *flamines maiores*, preoţii patricieni pentru cultul lui Jupiter, Marte, Quirinus (personificarea divină a poporului roman) şi al noului sosit printre ei, Divinul Iulius. În faţa lui Augustus stau lictorii săi, uşor de recunoscut după fascii.

După cum s-a mai spus, ultima parte din stînga a frizei s-a păstrat doar în fragmente (vezi fig. 43; 45), iar amplasarea corectă a fiecărei piese a pricinuit considerabile controverse. O ipoteză ademenitoare[101] este aceea că zeităţile cărora altarul le-a fost închinat sînt reprezentate în această parte: Pacea şezînd pe tron, iar în spatele ei, în picioare, Salus şi Concordia, două zeităţi deseori adorate împreună cu Pacea şi socotite drept ipostaze ale acesteia. În lumea augustană a ideilor, acestea trei vor fi apoi asociate cu Ianus, după cum se exprimă Ovidius (*Faste*, III, 881—882):

„Ianus atuncea va fi cinstit şi Salus Romana,
Blînda Concordia şi trainicul Păcii altar."*

Templul lui Ianus, de formă şi mărime asemănătoare zidului de incintă al Altarului Păcii, şi ca acesta un templum, era închis în semn de pace. Concomitent, Ianus în templul său se bucura de tovărăşia statuilor lui Pax, Salus şi Concordia.[102]

La dreapta grupului principal şi corespunzînd frizei nordice paralele, se vede familia imperială, cu puţine persoane străine în cercul ei cel mai intim. Un accent deosebit se pune pe reprezentarea acesteia ca o familie fericită, binecuvîntată cu mulţi copii şi căsătorii pline de armonie. Spre a evita ca scena să devină prea rece şi rigidă, au fost introduse mici aspecte, deseori sentimentale, ale vieţii zilnice. Astfel grupul din jurul copilaşului aşezat în mijlocul familiei şi în extrema stîngă a fig. 47 produce un efect foarte înduioşător. Femeia din faţă a fost identificată cu Antonia cea Tînără, fiica Octaviei, sora lui Augustus, din căsătoria politică a acesteia cu Marcus Antonius. Ea se întoarce către un bărbat în veşmînt pe jumătate militar. Acesta este soţul ei Drusus, fratele lui Tiberius, care tocmai s-a întors de pe cîmpul de luptă. Ei au multe să-şi spună, dar aceasta nu se cuvine în timpul unei procesiuni sacrificiale, astfel că femeia dintre ei îşi duce degetul la buze. Copilaşul amintit este fiul lor de doi ani, Germanicus, tatăl lui Caligula.

Micul grup familial a fost identificat cu destulă certitudine, dar în ce-i priveşte pe ceilalţi nu se prea ştie cine sînt, cu toate că s-a cheltuit multă energie pentru aflarea identităţii lor. De fapt n-ar trebui să fie atît de greu. Ştim că „poza" a fost luată la 4 iulie 13 î.e.n., putînd astfel deduce cine dintre cei absenţi a fost totuşi portretizat. În fine, pe mai mulţi

---

* Ovidius, *op. cit.*, p. 115.

dintre membrii familiei imperiale îi cunoaștem din portretele lor monetare și gliptice, atît din vremea lui Augustus cît și din cea a imediaților săi urmași. Acest bogat material iconografic ne-a dat posibilitatea identificării multor imagini ale membrilor dinastiei iulio-claudice, sculptate în *ronde-bosse*. Confruntîndu-le însă cu Ara Pacis, chiar și cel mai perseverent cercetător al portretelor trebuie să se recunoască înfrînt.

Doar Augustus, a cărui individualizare e deja sigură datorită poziției sale, poate fi identificat cu certitudine, indiciul cel mai sigur fiind șuvița de păr de pe frunte în formă de clește de crab.[103] Bărbatul înalt care stă în picioare mai departe spre dreapta, după preoții patricieni și ministranții sacrificiului, este și el identificabil cu multă probabilitate. Totul sugerează că ar fi vorba de Agrippa care a murit în anul 12 cînd altarul se afla încă în construcție. Poate că din atare pricină este reprezentat cu toga trasă pe cap. După cum arată poziția sa, el era o figură centrală a sistemului augustan. Fusese mîna dreaptă a lui Augustus, nu însă și egalul său. Respectivele portrete ale celor doi bărbați arată că nenumărate diferențe existau între ei. În vreme ce Augustus este înfățișat într-o sublimitate idealizată, Agrippa este portretizat în maniera realistă obișnuită, de tradiție republicană.[104] În ciuda restaurării, caracterul colțuros al fizionomiei sale nu a putut fi alterat.

Doar un singur personaj, masculin, ceva mai bătrîn, și plasat spre dreapta, pe fundal, căruia i s-a dat numele de Maecenas, mai este caracterizat printr-o fizionomie individualizată, în vreme ce membrii propriu-ziși ai familiei apar ca o masă omogenă de tipuri idealizate. Orice încercare de identificare a membrilor acesteia rămîne deci un exercițiu pur academic, lipsit de utilitate. Deși ne-am aștepta la o anumită ierarhizare, în sensul dispunerii după rang, ni-

mic nu este aici rigid ori prestabilit ca în basoreliefurile de la sfîrșitul imperiului. Ne aflăm la începuturile perioadei reliefului oficial roman și s-ar părea că nu putem pretinde accentul pus pe verosimil în cazul imaginilor individuale ale membrilor familiei imperiale, așa cum se va petrece mai tîrziu cu acele chipuri cunoscute din toate mediile de informare contemporane (vezi fig. 51). Augustus a dorit ca chipul său, lesne recognoscibil, nu însă realist, să fie cuprins în rîndul figurilor reprezentate spre a se evidenția el însuși în rolul de principe, în vreme ce familia se topește ca un corp nedistinct, formînd fundalul armonios al persoanei radioase a tatălui.[105]

Pe laturile celor două intrări, Pax Augusta este plasată într-un context mai larg, cu patru panouri care se aseamănă prin compoziție cu reliefurile elenistice avînd incorporate elemente peisagistice spre a da impresia de spațiu. Această tendință este mult mai pronunțată în panoul cu Aeneas (fig. 49), care din atare pricină poate fi considerat un specimen timpuriu al reliefului iluzionistic ce va înflori în arta oficială din veacul al doilea al imperiului.[106] Concepția alegorică vădită de cele patru scene este și ea moștenită din tradiția elenistică. Mai tîrziu se va maturiza ea în așa-zisa „Mare tradiție" conform căreia puținii aleși împreună cu nemuritorii vor figura în același cadru (vezi fig. 18; 51).

În jumătatea stîngă a laturii de est se află reprezentată Tellus (fig. 48), iar din panoul din dreapta s-a păstrat doar un mic fragment al zeiței Roma șezînd. Dintre reprezentările de pe latura vestică, cea din stînga a supraviețuit doar în stare destul de fragmentară. Pe acest panou sînt figurați gemenii Romulus și Remus în Lupercal (vizuina lupului), în vreme ce tatăl lor, Marte, stă în picioare uitîndu-se la ei. Cadrul din dreapta este oricum destul de bine păstrat, el înfățișîndu-l pe Aeneas aducînd un sacrificiu (fig. 49).

Relieful cu Tellus simbolizează idila perfectă. Tellus sau Muma Glie, a cărei înfățișare în această perioadă trebuie privită drept o personificare a Italiei[107], înzestrată cu atribute împrumutate de la alte zeități, constituie figura centrală. Pe genunchi ține doi prunci bine hrăniți, între ei aflîndu-se un taler plin cu fructe. În păr de asemenea poartă drept cunună o ghirlandă de fructe. De fiecare parte a ei se află cîte o femeie, cu vălul ridicat de vînt. Acestea sînt Aurele, personificări ale vîntului dătător de viață. Figura din stînga este așezată pe o lebădă, cea din dreapta pe un monstru marin. Apa se scurge dintr-un vas răsturnat în colțul din stînga jos. Vitele prosperă într-o vegetație luxuriantă: sub Tellus se află un bou (al cărui cap este modern) și o oaie care paște.

Spre deosebire de atîtea alte personificări din arta romană, Tellus nu are nici un prototip grecesc, ci este o creație originală, existentă și în alte versiuni augustane, atît singură cît și în peisaje fertile asemănătoare. Imaginea idilică și de prosperitate evocată aici este poate unica temă care a insuflat poeților timpului cea mai avîntată inspirație. Horatius scrie în *Carmen saeculare* (v. 29 și urm.):

„Plin acum de turme și rod, Pămîntul
Cererei să-i pună cununi de spice,
să-i nutrească-odraslele Ploaia, Vîntul
bun de la Joe."*

După ce Augustus și-a tradus în viață programul său de reforme și și-a consolidat în cele din urmă domnia, a socotit că a sosit timpul să țină Jocurile seculare, un festival de ispășire pentru veacul trecut și în același timp de mulțumire pentru împlinirea cu succes a tot ce va aduce soarta cea bună noului veac. Jocurile, constînd din sacrificii și procesiuni în o-

* Horatius, *op. cit.*, p. 339.

noarea mai multor zei, au fost ținute în anul 17 î.e.n. Concordanța temporală era de fapt inexistentă, dar recurgînd la ușoara manipulare a calendarului și perceptelor, planul a reușit.[108] Așadar Augustus a putut să-și programeze jocurile în momentul cel mai potrivit, alegîndu-l pe Horatius, cel mai mare poet al vremii și devotat susținător al regimului, să scrie imnul pentru această ocazie. Și alți poeți ai timpului se referă la personificarea Pămîntului ca la punctul de maximă intensitate simbolică a fericirii și prosperității ce va caracteriza noul *Aureum Saeculum*, Vîrsta de aur, iar tema va intra de atunci în repertoriul figurativ al propagandei oficiale.

De cealaltă parte a panoului cu Tellus, ca garantă a faptului că Pax Augusta va dăinui, șade amazonica Dea Roma. Din ea s-a mai păstrat doar un mic fragment, neștiindu-se ce alte figuri mai populau scena; în tot cazul tînărul cap masculin cu părul lung, încastrat acum în relieful cu Eneas, chipurile ca fiind Iulus/Ascanius, aparține în realitate panoului zeiței Roma. Dacă așa stau lucrurile, el l-ar putea reprezenta pe Honos, cuplat probabil cu Virtus, ca două aspecte complementare ale vitejiei militare.[109] Pe mult mai tîrzia bază a lui Antoninus Pius (fig. 133, dreapta)[110], Roma e așezată pe un maldăr de arme cucerite, ilustrînd că *Pax* înseamnă „pacificare" tot atît de bine ca și „nici un război".

Pe partea opusă a zidului de incintă este glorificată obîrșia „mitologică" a principelui, aceeași cu a statului roman însuși (fig. 42; 49): Eneas, întemeietorul cetății Lavinium, este înfățișat pe panoul din dreapta, iar fundatorii Romei, Romulus și Remus, pe cel din stînga. Cum s-a mai spus, din ultimul panou n-a rămas mai nimic, celălalt este însă relativ intact și, spre deosebire de relieful cu Tellus, a scăpat în întregime din gheara restauratorilor din Renaștere.

Eneas stă în picioare sacrificînd, în aceeași poziție ca Augustus pe latura procesiunii, reprezentat ca un bărbat matur, mai în vîrstă decît principele. El nu mai e tînărul erou care a scăpat din Troia în flăcări, ci Părintele Eneas, a cărui *pietas* era legendară, personaj introdus de Vergilius.[111] El ține în mîna stîngă lancea cu care a cucerit Latium pentru sine și pentru urmași. În spatele lui stă Iulus, fiul său, din care au mai rămas doar umărul și hasta. Iulus fusese acela care, după tradiție, a dat numele său gintei Iulia, făcînd astfel posibil ca Caesar și Augustus să-și coboare originea din zei.[112] Eneas poartă o togă fără tunică; aceasta era îmbrăcămintea romană străveche, fiind cunoscută, după afirmația lui Plinius, grație vechilor statui de bronz de pe Capitoliu, înfățișîndu-i pe regi.[113] Drept indiciu neechivoc că Eneas nu mai e acum troian, ci roman, toga îi este trasă peste cap, spre deosebire de practica greccască a sacrificiului adus cu capul descoperit.

Altarul e doar o îngrămădire primitivă de pietre pe care au fost așezate fructe și o ghirlandă din ramuri de laur. De partea cealaltă stau doi ministranți, copii, *camilli*, cu fețele întoarse spre Eneas. Juxtapunerea lor e deosebit de rafinată. Ultima figură, care se apleacă pentru a duce un porc către altar, are o față boccie de țăran, în vreme ce băiatul din față, care ține vasul pentru libații și platoul cu fructe, stă drept și are trăsături nobile bine marcate. În spatele altarului un stejar își înalță coroana.

Aceasta este reprezentarea lui Eneas, care după mulți ani de rătăcire și-a atins țelul ultim, țărmul Latiumului. Descrierea peisajului rural în frumusețea lui originală, nealterată, o face Vergilius în profeția preotului lui Apolo (*Eneida*, III, v. 388 și urm.):

„Semne eu ție-ți vestesc; tu ține-le-aminte Aeneas.

Unde găsi-vei tu, cel îngrijat, vreodată pe malul
Rîului celui ascuns, sub stejarul puternic, o scroafă,
Care-a fătat de curînd, treizeci ocolind-o purceii,
Albă, pe pajiște stînd, și albi godăceii la uger,
Loc de cetate să-l faci și statornic repaos acolo!
Nici mușcăturile mesei nu-ți facă de-acum îngrozire;
Sorțile calea și-o merg și veni-va chematul Apolo.
. . . . . .
Însă pe mare dincolo văzîndu-ți tu flota nșirată,
Zeilor voturi plătind pe mal în altare clădite,
Pletele tale sub vălul de purpur le-acoperă- ascunse,
Ca să nu-ți vadă vreodată obrazul aprins de văpaia
Sfintelor rugi vreun dușman, tulburîndu-ți cucernica faptă.
Asta să-ți fie obiceiul și-al tău și-alor tăi la-nchinare,
Cult să le fie pe veci, cucernic, nepoților voștri."*

Nici urmă n-a mai rămas din cei treizeci de purcei, așa cum se văd pe un medalion tîrziu de la Antoninus Pius (fig. 131). Este posibil ca un grup reprezentativ să fi fost sculptat în părțile lipsă ale reliefului. Potrivit *Eneidei* scroafa cea albă trebuia oferită îmbunării Iunonei. Compoziția acestui panou urmează însă altă versiune care ne-a parvenit prin istoricul augustan Dionis din Halicarnas, alt adept leal al regimului.[114]. Conform acestei tradiții, scroafa a fost sacrificată zeilor masculini ai casei, protectori ai proviziilor domestice, adică Pe-

* Vergilius, *op. cit.*, p. 105—106.

naților. Așa cum salvase și Palladiumul (vezi fig. 20), Eneas i-a adus cu el pe acești zei de la Troia, construind în Lavinium un templu pentru ei. Acest prim templu este cel pe care-l vedem reprezentat ca o ediculă modestă deasupra capetelor celor doi *camilli,* cu Penații înșiși drept spectatori interesați de sacrificiu. Ca și zeii protectori ai casei lui Eneas și aceștia au devenit, împreună cu primii, patronii gintei Iulia, iar odată cu crearea principatului și-au recăpătat calitatea de Penați, dar acum ai întregului popor roman — încă o aluzie la faptul că era augustană trebuia înțeleasă ca o renaștere deopotrivă spirituală și economică.

Mai mult încă, Penații sînt de pus în legătură și cu întoarcerea acasă. Horațius se referă la întoarcerea lui Augustus din Spania, cînd a fost ridicat altarul provizoriu, cu cuvintele *„Caesar Hispania repetit penatis."*[115] Eneas a colindat lumea în lung și lat înainte de a putea aduce acest sacrificiu, dar și Augustus a călătorit mult înainte de a considera pe deplin încheiată pacificarea dușmanilor străini precum și a celor din sînul societății romane și de a fi în situația de a aduce ofrandele sale Păcii. Există astfel mai multe paralelisme între cei doi oameni, ambii pe drept numiți *pius,* iar privitorul atent nu mai putea încerca nici un dubiu cît privește calitatea lui Augustus de nou întemeietor al Romei, chiar dacă nu avea în minte versurile lui Vergilius *(Eneida,* VI, v. 790 și urm.):

„El e bărbatul de care-auzi-vei prin veacuri
că vine,
Caesar Augustus, născutul din cei de-o
făptură cu zeii,
Cel ce-n domnitul cîndva de Saturnus, în
Latium, aduce
Zilele de-aur din nou și-ntinde dincolo de
Indii
Sceptrul; și-i zace dincolo de stele pămîntul,
din calea

Soarelui nostru ieșit, pe unde pe umeri
întoarce
Polul cu sorii-i aprinși păzitorul văzduhului,
Atlas."*

Cultul oficial al persoanei era, oricum discret, aproape mai presus de orice critică, chiar privit fiind din punctul de vedere republican.

Provinciile

Ca și în perioada republicană, au fost pînă acum discutate numai monumentele din Roma căci aici se afla cu siguranță marea lor majoritate. Dar după cum procesul politic de transformare a unei cetăți-stat supradimensionate într-un imperiu mondial omogen se afla în plin avînt, același lucru avea loc și în domeniul artei. În întregul imperiu abundau acum bustu**rile și statuile principelui și ale familiei sale,** chiar și, ori poate încă și mai mult, în zonele relativ recent cucerite sau pacificate. În atare teritorii te puteai aștepta să găsești, drept memento amenințător pentru populațiile supuse, nutrind încă revolta, cîte un trofeu monumental. Un exemplu de un astfel de tip de monument falnic și prin excelență roman, care avea să reapară mai tîrziu, în vremea lui Traian la Adamclisi (fig. 109), a fost înălțat de către senatul Romei în cinstirea lui Augustus, aproape de actuala localitate La Turbie, la nord de Monaco, înșirînd numele a patruzeci și șase de triburi alpine și rhaetice supuse.[116] Monumentul lui Apolo de la Actium a fost deja amintit, iar arcurile triumfale[117] au început și ele să apară în cetățile imperiului. Mai mult încă, decorarea multor monumente funerare sau mausolee, deseori foarte ciudate și care urmau o anumită tradiție a artei elenistice, a devenit deosebit de dependentă de idiomurile artei oficiale.[118]

---

* Vergilius, *op. cit.*, p. 225.

Provinciile au profitat și ele de pace și de redresarea economică. Multe cetăți, atît cele nou întemeiate cît și cele ce existau deja de mai înainte, au desfășurat în acei ani o febrilă activitate constructivă. În vechile regiuni ale Greciei, orașele care au avut de suferit în vremea războaielor mitridatice au înflorit din nou. Activitățile ce aveau loc în regiunile din estul Mediteranei, în centre culturale de tradiție ca Atena, Efes și Alexandria[119], erau și ele de o importanță decisivă în procesul formării unei noi arte imperiale sub Augustus.

Cenotaful lui Gaius Caesar

Și provinciile puteau ridica uneori monumente demne de a se măsura cu cele ale Romei înseși. Lucrul e valabil, de pildă, în cazul unei descoperiri ce a constituit pe drept cuvînt evenimentul arheologic al ultimilor ani. Monumentul respectiv, considerat în trecut a fi fost un far, se află la Limyra, în teritoriul lician, pe coasta de sud a Asiei Mici și a fost excavat în anii 1971—1974.[120] El constă dintr-o construcție masivă de piatră, măsurînd circa 8×8 m (fig. 50), cu o bază puțin mai largă, întregul păstrîndu-se pînă la înălțimea de 12,5 m. La picioarele sale au fost descoperite în cursul săpăturii mai multe bucăți de reliefuri foarte fragmentare și distruse de timp. Toate se află în stare proastă de conservare, întrucît pînza de apă s-a ridicat din antichitate pînă astăzi, astfel că, părțile inferioare ale monumentului, împreună cu fragmentele sculpturale căzute, zac în straturi îmbibate de apă. Se mai pot distinge, totuși, diferite scene: procesiuni cu cai (fig. 50), persoane încununate cu lauri, lictori și, pentru prima dată în arta romană oficială, capetele cu coifuri cu pielea de leu ale stegarilor, *signiferi*, gărzii personale a principelui, pretorienii (vezi fig. 104 — deși aceștia poartă

deasupra coifurilor pielea de urs). Mai mult încă, a fost descoperit și un portret, reprezentîndu-l cu probabilitate pe Lucius Caesar.

Interpretarea propusă de arheologul german care a efectuat săpătura este neîndoielnic corectă: reliefurile reprezintă evenimentele la care a luat parte expediția lui Gaius Caesar în Armenia în anul 1 e.n., cînd situația a devenit din nou favorabilă perșilor.[121] Descoperirea este cenotaful lui Gaius Caesar, fiul adoptiv al lui Augustus și succesor desemnat al acestuia, care s-a îmbolnăvit la cîțiva ani după ce autoritatea Romei fusese restabilită în Armenia și a murit aici la Limyra la 21 februarie 4 e.n. Cenușa sa a fost însă transportată la Roma și depusă în mausoleul lui Augustus de pe Cîmpul lui Marte, astfel explicîndu-se de ce monumentul nu conține nici un mormînt.

Cine a finanțat monumentul este greu de spus atîta vreme cît doar o singură literă, C, a mai fost găsită din inscripția dedicatorie. Din punct de vedere formal, Limyra nu făcea parte din imperiul roman, ci era o cetate liberă, membră a Ligii liciene. Cenotaful va fi costat destul de mult, dar cheltuielile pentru construcția lui au fost poate suportate de licieni ca parte a prețului bunelor relații de perspectivă cu puternicul lor vecin.[122]

Sub raport stilistic, reliefurile sînt strîns legate de sculpturile Altarului Păcii și acest lucru nu poate fi întîmplător. În îndepărtatul ei colț de lume, Licia nu-și putea permite un atelier sculptural cu activitate atît de intensă și de înalt nivel profesional: neîndoielnic că artiștii au fost aduși dintr-unul din marile orașe de pe coasta vestică a Asiei Mici. Ei au lucrat, desigur, după modele furnizate de autoritatea centrală, iar autorul programului iconografic trebuie să fi venit din capitală, însoțit de cîțiva asistenți pe care și-i alesese.[123]

Cameele imperiale

În această perioadă apare un întreg nou grup de monumente — marile camee imperiale. Sub influența lumii elenistice, romanii începuseră de multă vreme să colecționeze geme și multe dintre personalitățile proeminente ale republicii își aveau portretele sculptate ca sigilii în pietre semiprețioase.[124] Caesar a donat șase colecții de geme templului Venerei Genetrix din forul care-i poartă numele — templele cu peristilurile adiacente erau deseori adevărate muzee[125] —, iar Augustus l-a angajat pe unul dintre cei mai mari litografi ai vremii, grecul Dioscurides, să-i lucreze inelul sigilar care purta chipul lui Alexandru.[126] Marile piese de aparat, modă moștenită direct de la curțile regale elenistice, erau tăiate în pietre semiprețioase, cu straturi deseori multicolore, precum carneolul, sardonixul sau calcedonia, straturi din a căror exploatare se scoteau efecte cromatice. Un alt motiv al apariției lor tocmai atunci era, evident, și noua perioadă de stabilitate în ținuturile de dincolo de marginile imperiului. Sub domnia lui Augustus au fost trimise expediții militare în Etiopia și Arabia Felix (Yemen) pentru a proteja căile comerciale către sud și est pe care sosea cea mai mare parte a acestor pietre semiprețioase.[127] În același timp, constituirea curții imperiale având drept epifenomen uimitoarea concentrare a bogăției, a făcut posibilă existența unei piețe interesată de aceste foarte mari și extrem de costisitoare pietre.

Atare camee au fost lucrate de-a lungul întregii perioade imperiale romane, fiind frecvente mai ales în timpul dinastiei iulio-claudice și apoi din nou în antichitatea târzie. Câteva dintre ele au ajuns până la noi în monturi mai mult sau mai puțin grandiloevente căci, spre deosebire de majoritatea altor grupuri de artefacte, multe camee n-au făcut niciodată parte din vreun inventar funerar, ci

au supraviețuit cel mai adesea antichității ca piese de tezaur ale bisericilor. Poveștile supraviețuirii lor nu sînt lipsite uneori de cîte o notă ironică. Astfel cameea-portret cu chipul lui Domițian și-a găsit, în sfîrșit, locul, din motive cu totul de nebănuit, ca ornament central al unei cruci din catedrala de la Minden[128], cu toate că respectivul împărat fusese blestemat de creștini și de păgîni deopotrivă.

Este cît se poate de firesc că aceste camee imperiale au fost create fără a se avea în vedere publicul larg. Neîndoielnic că doar un cerc restrîns din jurul curții avea știință de ele și mesajele pe care le transmit reflectă aceasta. Ele nici nu vădesc aceeași delicată atitudine, cît privește pierdutele idealuri republicane, care, în ciuda tuturor lucrurilor, caracteriza monumentele publice. Marile reprezentări se concentrau așadar asupra glorificării împăratului și a familiei sale, subliniind în primul rînd tema ordinii în succesiunea la tron și pe cea a dăinuirii dinastiei. Fiind totuși create pentru admiratori avizați și cunoscători, subtilitatea aluziilor folosite este întru totul aceeași ca în cazul monedelor republicane. Deși fiecare detaliu în parte își are înțelesul său, încercările majore de a interpreta scenele mai complicate nu au dus, adesea, la nici un rezultat.[129]

Gemma Augustea

Unul dintre primele exemple de astfel de camee este așa-numita Gemma Augustea acum la Kunsthistorisches Museum din Viena (fig. 51).[130] Istoria acesteia poate fi urmărită pînă în anul 1246 e.n., între timp schimbînd deținătorii pentru sume uriașe, pentru ca în cele din urmă să intre în posesiunea Habsburgilor. Cameea este din sardonix de Arabia, cu relieful sculptat în stratul alb lăptos, fundalul fiind brun liliachiu. Are 23 cm lățime și la origine mai

avea în partea din stînga sus cel puțin o figură. Realizarea tehnică este perfectă, dar din pricina opalescenței stratului alb chiar și în fotografiile color ansamblul pare estompat, lipsit de claritate.

Reprezentarea este împărțită în două scene. În registrul superior este înfățișat Augustus șezînd, redat aici nu ca *primus inter pares*, cel dintîi cetățean al imperiului, ci ca egal al zeilor. El este noul *Cosmocrator*, cîrmuitor al lumii. În seminuditate eroică, e așezat pe un tron dublu sub care a poposit vulturul lui Jupiter. În mîna stîngă ține sceptrul, iar în dreapta lituus, aici deopotrivă simboluri ale puterii cîrmuitoare. În partea stîngă a tronului șade Dea Roma, aflată parcă într-o convorbire confidențială cu împăratul. Între capetele lor este plasat Capricornul, semnul zodiacal sub care s-a născut Augustus, și care luminează cerurile. El este figurat și pe monede ca și pe alte mari geme ale perioadei, întrucît în afară de faptul că era un însemn personal al principelui este și simbolul nașterii soarelui, precum și al Victoriei. Suetonius relatează că la nașterea lui Augustus, cînd celebrul astrolog și senator Publius Nigidius a fost informat de momentul exact al venirii pe lume a copilului, el ar fi spus: „Cîrmuitorul lumii s-a născut acum". După ce înșiruie mai multe prevestiri în legătură cu nașterea lui Augustus și cu primii săi ani de viață, Suetonius continuă[131]: „De atunci Augustus a avut atîta încredere în destinul său încît a adus la cunoștința tuturor conținutul propriului horoscop și a emis monede de argint cu simbolul constelației Capricornului sub care se născuse." La dreapta perechii centrale se află trei zeități minore. Ceva mai în spate stă Oikumene, personificarea lumii locuite și civilizate, identificabilă după coroana murală purtată pe cap. Cu mîna dreaptă ea îl încoronează pe Augustus cu o cunună de lauri. Okeanos, zeul mărilor, stă în fața ei în picioare, iar Tellus șade sprijinită de tron, cu cornucopia și doi copii, cîte unul de fiecare parte. Toate trei personificările reprezintă teritoriile asupra cărora Augustus are *imperium*: *orbis terrarum* care a devenit acum *Orbis Romanus*. Fețele lor sînt întoarse către principe în semn de gratitudine pentru pacea pe care a adus-o.

În partea stîngă a acestui registru sînt reprezentate două personaje grație cărora scena poate fi istoricește datată: Tiberius care coboară dintr-un car triumfal și un bărbat tînăr, aproape în poziție frontală, purtînd cuirasă și o barbă mînjită și care este probabil Germanicus.

Este foarte plauzibil că scena înfățișează triumful lui Tiberius de la 23 octombrie 12 e.n. care figurează și pe monedele contemporane.[132] Tiberius a fost acela care a suprimat amenințătoarea revoltă din Pannonia și a readus liniștea în Germania după dezastrul lui Varus din Pădurea Teutoburgică. În ambele regiuni el a fost însoțit în subordine[133] de către Germanicus, nepotul și fiul adoptiv al lui Augustus, care tocmai își pierduse cei doi fii și de aceea, după obiceiul roman, își lăsase în semn de doliu barba nerasă. Cei doi copii erau moștenitorii imperiului, căci celălalt fiu adoptiv al lui Augustus, Agrippa Postumus, era un prostănac care nici nu apărea în public la ocaziile festive.

Cînd Tiberius coboară din carul triumfal, el dă mîna unui personaj din stînga, care lipsește acum. Evident, el se îndreaptă către Augustus, așa cum ne spune Suetonius (*Tiberius*, 20): „Și înainte de a se întoarce spre a intra în Capitoliu, a coborît din car și a căzut la picioarele tatălui său care prezida ceremoniile." Tiberius ține un sceptru și poartă cunună de laur. În spatele lui, în car, se află Victoria cu hățurile cailor și un bici în mîini.

Roma și Augustus stau cu picioarele pe armele dușmanului cucerit, iar sub carul lui Tiberius se află un coif. Acestea ne îndreaptă privirea către registrul inferior înfățișînd scena ridicării unui trofeu, devenită tipică în arta oficială romană.[134] În partea stîngă un legionar roman ridică un trofeu împodobit cu armele dușmanului. Sub el stau cei doi captivi obligatorii, bărbatul cu mîinile legate la spate, înfățișat ca un barbar din nord, cu părul lung la ceafă, barbă bogată și partea de sus a trupului nudă. În spatele acestuia jelește o femeie. În partea din dreapta, doi soldați tîrăsc în captivitate un cuplu barbar, bărbatul purtînd la gît un torques, colier în torsadă caracteristic cu precădere populațiilor celtice. Cei doi soldați nu poartă aceeași armură ca a celor trei legionari, iar tipul de coif al unuia din ei este cu totul neobișnuit. E vorba cu siguranță de trupele tracice ale regelui Roimetalces care au luptat în Pannonia de partea lui Tiberius și care sînt meticulos simbolizate, cu obișnuita putere de observație a romanilor pentru detaliile etnografice.

Deși se înfățișează triumful lui Tiberius, nu e mai puțin limpede că, în conformitate cu tonul *Monumentului Ancyran,* el nu e decît reprezentantul lui Augustus, întrucît așa cum indică și lituus, sub *auspiciul* acestuia și-a dobîndit Tiberius victoria. Prin procedeele unui efect artistic frecvent întrebuințat în arta romană, împăratul e reprezentat mai mare decît ceilalți muritori, aidoma regilor din imperiile Orientului apropiat.[135]

Este posibil ca reprezentarea Romei și a lui Augustus pe același tron să corespundă unui grup statuar ca acela ce se afla în templul Romei și al lui Augustus de la Ancyra, pe pereții căruia se aflau așternute *res gestae* ale împăratului. Perechea era adorată împreună în provinciile imperiului ca parte integrantă a noului cult imperial. Atare cult s-a impus mult mai repede în provinciile răsăritene, cu vechea

lor tradiție de sanctificare a conducătorului care s-a continuat și în vremurile republicii. Lui Augustus îi plăcea să lase impresia că numai cu greu a cedat sub presiunea unei atare devoțiuni, precum se exprimă Suetonius *(Divinul Augustus,* 52): „Deși știa prea bine că se obișnuia să se închine temple chiar și proconsulilor, nu a acceptat nici unul, nici măcar într-o provincie, în afară de cazul cînd numele său se afla adăugat celui al Romei."

Oricum, destul de curînd, ca urmare a exemplului Orientului, cultul său s-a instaurat și în provinciile vestice. În anul 12 î.e.n., data cînd Augustus a devenit Mare Pontif, Drusus, fiul vitreg al lui Augustus și fratele mai tînăr al lui Tiberius, a ridicat la Lugdunum (Lyon) un altar pentru perechea divină. Sanctuarul de aici, cu propria lui preoțime, a devenit centrul cultului imperial în Gallia.[136] Au fost descoperite fragmente ale altarului de aproape 8 m lungime, împodobit cu o ghirlandă de stejar sculptată cu rafinament, altar ce se află reprezentat pe monedele bătute la Lyon (fig. 52), însoțit de inscripția: ROM(ae) ET AVG(usto).[137] Pe baza mărturiei monetare putem ști că altarul avea o structură masivă, flancată de două coloane, în vîrful fiecăreia stînd cîte o Victorie cu ramura de palmier și cununa de laur. Pe latura din față a altarului sînt indicate simbolurile asociate casei lui Augustus (vezi fig. 32): o *corona civica* flancată de două ramuri de laur ținute de o pereche de lari.

În Roma și Italia Augustus trebuia să fie mai circumspect. După cum se exprimă Suetonius: „În Cetate a refuzat cu multă emfază atare onoare." Cultul imperial a fost deci dirijat către adorarea *geniului* împăratului. Tot așa și de curînd organizatul cult al larilor a fost pus în legătură cu împăratul și casa sa. Numai după moarte a fost Augustus adorat ca zeu în Italia.[138]

Concepția alegorică a cameei trimite către „Marea tradiție", iar faptul că Augustus este

înfățișat ca egal al Romei, ridicat deasupra muritorilor de rînd, i-a determinat pe unii să creadă că această operă a fost creată fie după moartea lui Augustus, fie pentru piața orientală. Nu e însă cîtuși de puțin nevoie să se caute interpretări ultrasubtile, deoarece și alte geme confirmă substanța reprezentării celei discutate. Pe cameea Strozzi-Blacas de la British Museum (fig. 53) Augustus este înfățișat cu egida lui Jupiter și cu diadema suveranului elenistic legată în jurul capului[139], deși aceasta va fi purtată numai de Constantin cel Mare pe monede (fig. 198). Pasajele literare confirmă și ele atare realități. În această privință mai ales, poeții timpului pot merge mult mai departe decît arta oficială cu marca autorității ei. Astfel versurile din *Fastele* lui Ovidius, citate mai sus, fac din Augustus egalul lui Apolo și al Vestei, deci unul din zeii nemuritori. Foarte curînd avea să devină un fapt curent ca statuile să-l înfățișeze pe împărat ca Jupiter și aceasta chiar în timpul vieții (vezi fig. 65). Mai mult încă, Horatius într-una din odele sale vorbește despre Principe ca despre contrapartea terestră a lui Jupiter, ca despre un vicerege al acestuia, idee care va ajunge la deplina ei dezvoltare odată cu domnia lui Domițian și va fi corespunzător exprimată în panegiricele lui Traian datorate lui Dio Hrisostomul și Plinius cel Tînăr.[140]

Desigur, văzînd o statuie a împăratului ca Jupiter, nimeni nu va interpreta întocmai, literal, această „figură de stil".[141] Totuși statuia posedă o valoare simbolică similară celei asociate din cele mai vechi timpuri portretului și anume că imaginea poartă ceva din spiritul celui reprezentat. Ea imprimă același ton ca și cea mai discretă șuviță de păr în clește de crab, ton pe care îl implică numele de Augustus însuși. Intenția este de a insufla privitorului o anumită stare psihologică: statuia reprezintă și este ea însăși o parte a unei anumite persoane

ridicată deasupra muritorilor obișnuiți, concentrînd în ea atîta putere a divinității sub haina căreia apare, încît cel înfățișat este perceput ca o entitate divină. Faptul a marcat începutul creșterii vertiginoase a sacralizării imaginii imperiale.

Tradiția cîrmuitorului elenistic va deveni de acum înainte tot mai evidentă. La monumentele oficiale ea rămîne încă estompată, ca mărturie a deosebirii dintre situația reală, cunoscută și acceptată de cercul restrîns al puterii, și atitudinea adoptată față de publicul larg. Seneca, în tratatul său *De clementia*[142], utilizează pe drept cuvînt ca sinonime cuvintele *rex* și *princeps*, iar Plinius cel Bătrîn se referă direct la împărăteasă ca la o *regina*[143], dar, desigur, nici unul din aceste cuvinte nu vor apărea vreodată într-o inscripție.

Atare discrepanță între atitudinea oficială și realitatea din spatele ei se întîlnește frecvent în timpul principatului, iar cameele imperiale ale perioadei augustane sînt o excelentă ilustrare a jocului dublu care se juca. Pe patul său de moarte întîiul principe întreba dacă a fost un bun actor.[144] Fusese într-adevăr! Iar posteritatea poate adăuga că puțini au înțeles ca Augustus, după spusa lui Cohen, cum „să manipuleze simbolurile, interpretîndu-le și reinterpretîndu-le."

Forul lui Augustus

Precum s-a arătat în *Introducere*, nu avem aici intenția de a merge prea departe cu nenumăratele exemple de arhitectură monumentală, dar ne pare judicios să ne oprim în cursul acestei treceri în revistă[145] la Forul lui Augustus (fig. 54—55) deoarece, pe lîngă faptul că este cel mai mare complex de clădiri realizat în această perioadă, el ilustrează în mod limpede principalele aspecte ale ideologiei augus-

tane precum și adevărul că Augustus a fost și în domeniul construcțiilor civile un mare inovator.

Caesar cumpărase deja mari suprafețe de teren în intenția de a construi un nou for care să suplinească lipsa de spațiu a vechiului For roman și a și inițiat lucrările noului Forum Iulium sau Forul lui Caesar. Așa a început procesul care va duce la mai multe complexe forale, numite forurile imperiale, ce se vor întinde ca un cordon între Forul roman, Capitoliu și mahalaua inundabilă numită Subura (fig. I).[146] Atare complexe au devenit simboluri ale măreției imperiului roman în perioada principatului. Aici aveau loc multe din ceremoniile care i-au fascinat dintotdeauna pe romani și le-au întărit credința că sînt un popor ales. Elementul teatral va deveni predominant, iar Augustus, cu perseverența sa temeinică, va marca și acest proces instituționalizant făcînd din noul său for centrul celor mai importante funcții reprezentative ale regimului. În templul lui Marte Răzbunătorul din axa centrală a forului se întrunea senatul spre a dezbate în privința păcii și războiului, iar comandanții plecau tot de aici în campaniile lor pentru ca, reîntorși victorioși, să-și depună în același loc mantiile triumfale. Personalitățile de vază străine erau primite tot aici. Ca și templele obișnuite, forurile imperiale ofereau găzduire nenumăratelor expoziții de tezaure de artă jefuite din Grecia, deseori plasate în legătură vizibilă cu tema principală, aleasă pentru efectul ei propagandistic scontat.[147] În acest sens ele au devenit muzee de artă ale statului și totodată sedii ale bibliotecilor publice ale orașului. Se știe prea bine că mai tîrziu multe din marile distribuții de bani către plebe aveau loc în aceste piețe.

Altă funcție vitală atît a Forului lui Augustus cît și a celor ce i-au urmat era cea de loc rezervat judecării tot mai numeroaselor procese precum și exercitării retoricii în gre-

cește și latinește. Cel din urmă rol face și mai evidentă predominarea pompei exterioare asupra lipsei de substanță, căci, așa cum au subliniat Tacit și alții, într-un atare nou context era greu să găsești inspirație pentru retorică.[148] În vremea republicii, cînd se mai simțea încă nevoia de vorbitori inspirați, ei se puteau desfășura în ambianța mult mai modestă din Forul roman și din Comitium.

Într-un regim autoritar oratorii politici sînt de prisos. Cei ce studiau retorica și oratoria trebuiau să se întoarcă în trecut spre a-și găsi subiecte de dezbateri. Remarcabila carieră a lui Hannibal, de pildă, pare a fi fost sortită cu precădere, după cum se exprimă sarcastic Iuvenal[149], dezbaterilor oratorice din școlile timpului. Oricine cuvînta cu prea multă agresivitate împotriva regimului risca să-și vadă scrierile arse în public prin decret al senatului, așa cum i s-a întîmplat lui Titus Labienus în anul 12 e.n.[150] Aceasta a fost prima, dar desigur nu ultima ardere de scrieri din motive politice care s-a produs în lumea romană, iar evenimentul l-a scandalizat pe Seneca cel Bătrîn, dîndu-i prilejul să remarce *(Controverse,* 10, 5): „Ce s-ar fi întîmplat dacă triumvirilor le-ar fi trecut prin minte să proscrie talentul lui Cicero ca și pe Cicero însuși?"

Forul lui Caesar a fost terminat de Augustus care a început apoi să ridice complexul ce-i va purta numele, Forum Augusti, finanțat și el din propriile-i mijloace. Sumele cheltuite pentru achiziționarea terenului au fost enorme deoarece împăratul, în mod deliberat nu a făcut nici un fel de exproprieri. El se mîndrește fără înconjur *(Monumentum Ancyranum,* 21) că întregul complex a fost clădit pe terenul său propriu, iar Suetonius ne informează că din această pricină Forul n-a ajuns să fie atît de întins pe cît se prevăzuse.[151] Un veac mai tîrziu, cînd principatul era bine consolidat, pare-se că Traian n-a mai avut asemenea scrupule (vezi fig. I).

În vreme ce forul lui Caesar mai servea încă unor scopuri comerciale, cel al lui Augustus era pură propagandă, într-o formă arhitectonică avansată. În plus, după cum scrie Paul Zanker, el era în detaliu „o capodoperă de aluzii și jumătăți de rostire".[152] Plinius cel Bătrîn îl așază printre cele mai frumoase clădiri din lume[153], el fiind comentat pe larg deopotrivă în literatura imperială contemporană și ulterioară. Descrierea literară a lui Ovidius este deosebit de importantă și ea a îmbogățit mult cunoașterea noastră cît privește dispunerea sculpturilor în plan.[154]

Complexul este ilustrat aici sub forma unei machete (fig. 55, vezi fig. 54) realizată pe baza săpăturilor executate în vremea regimului mussolinian, cînd au fost dezvelite mari suprafețe ale forurilor imperiale.[155] Scopul acestora a fost cu precădere cel al creării unui capital politic din scoaterea la lumină a ruinelor trecutului, publicarea lor adecvată nemaiapărînd niciodată. Ca mărime, Forul lui Augustus măsoară 118×125 m și se caracterizează, aidoma altor complexe similare, printr-o evidentă axialitate[156]. Ambele laturi lungi sînt flancate de colonade, iar în partea opusă intrării se află templul lui Marte Răzbunătorul în care au fost în cele din urmă depuse stindardele redobîndite de la parți.

În *cella* templului, pe o bază continuă, lungă de 9 m și reprezentată pe un relief imperial timpuriu descoperit la Algiers[157], erau plasate trei statui. În mijloc stătea însuși Marte Răzbunătorul în armură completă. Numeroasele detalii ale armurii se referă toate la aspectele ideologiei augustane, iar pe fața scutului e reprezentat cel mai important simbol individual, cununa de stejar.[158] La stînga lui Marte este iubita sa, Venus, și, conform mitologiei, rezultatul unirii lor a fost Harmonia, echivalentul latin al acesteia fiind Concordia. Motivul concordiei este o temă recurentă a acestui complex. În plus, Venus mai era și străbuna gintei Iulia, în vreme ce Marte era tatăl lui Romulus și Remus. Atare strămoșești origini se uneau în persoana din partea dreaptă a bazei, Iulius Caesar, care purta o stea pe frunte ca însemn al divinizării. Această stea a fost adăugată statuilor lui Caesar după moartea sa și ea apare deopotrivă pe multe portrete monetare postume. La patru luni de la moartea lui s-a produs o prevestire exploatată corespunzător în sensul propagandei privind ordinea succesorală. În timpul unei sărbători a lui Venus Genetrix, străbuna gintei, al cărei principal templu se găsea în forul lui Caesar, a fost văzută pe cer o cometă timp de o zi întreagă. Mulțimea a interpretat fenomenul ca un semn sigur că fostul dictator își ocupase locul său printre zei.[159]

Din templu au mai rămas puține urme, dar și în acest caz ne stă mărturie o imagine ceva mai tîrzie. Pe un relief din Ara Pietatis Augustae a lui Claudius, încastrat acum în fațada dinspre grădină a Vilei Medici, imaginea templului este redată în detaliu, în special decorația sculpturală a frontonului (fig. 59).[160] Din nou Marte se află în mijlocul ansamblului, dar acum are jumătatea superioară a corpului nudă și poartă o manta, exact în același chip în care este reprezentat Augustus, ceva mai la dreapta (la origine în centru), pe relieful dinastic iulio-claudic de la Ravenna (fig. 63). La dreapta sa, Marte este flancat de Venus, iar la stînga de Fortuna cu cornucopia și de Roma șezînd. Mai departe, în colțuri, indicînd astfel locul, sînt două personificări culcate, a Tibrului și a Palatinului, zonă în care Romulus a întemeiat cetatea străveche, Urbs Quadrata.

Augustus făgăduise deja, înainte de Filippi, să clădească un templu în cazul în care bătălia s-ar sfîrși cu bine. Dar abia în prima zi a lui august din anul 2 î.e.n. — firește că Augustus a ales tocmai luna căreia în 27 î.e.n. i se dăduse numele său — a consacrat templul și Forul[161], aducînd acolo stindardele din mi-

cul templu rotund de pe Capitoliu. Cu această ocazie senatul, ordinul ecvestru și plebea Romei l-au învestit cu titlul onorific de Pater Patriae. Senatul a mai hotărît ca grupul statuar ridicat în aer liber în fața templului[162], reprezentîndu-l pe împărat în ipostaza de *triumphator* în picioare într-o cvadrigă (vezi fig. 38), să poarte acest titlu pe soclu. Augustus însuși menționează ultimul titlu onorific, împreună cu înălțarea acelei statui, în capitolul final din ale sale *Res Gestae*, drept culme a carierei sale și Suetonius adaugă că l-a primit cu lacrimi în ochi.[163]

În vreme ce Ara Pacis este un monument închinat păcii lui Augustus, Forul este dedicat victoriilor sale. Prin acestea și-a dovedit *virtus*, dar și *pietas*, răzbunîndu-l pe tatăl său Caesar și spălînd rușinea nedemnelor înfrîngeri ale romanilor de către parți. Tocmai din atare pricină templul a fost închinat lui Marte Răzbunătorul și a devenit sediul ședințelor consacrate problemelor de pace sau război. Dacă Marte ar fi coborît din ceruri, precum își imagina Ovidius[164], el ar fi putut vedea pe ușile templului său arme de diferite forme, tipice acelor pămînturi supuse de către oștenii a căror divinitate era.

În conștiința romană *virtus* și *pietas* mergeau mînă în mînă cu *iustitia*. Prin dreptate și lege a îmblînzit Eneas pe „hybristici", pe *superbi*[165], astfel ca toți să poată trăi în *concordia*. Augustus a supus acum pe dușmanii din afară și pe cei din interior, iar după război a urmat pacea, dînd prilej principelui să-și vădească marea sa generozitate față de poporul roman; Forul era așadar o expresie a tuturor acestora. Generozitatea era o calitate specifică bunului stăpîn și părinte, și *munificentia* împăratului a căpătat o tot mai mare importanță în propaganda oficială din vremea principatului.[166]

Cel mai impresionant monument al întregii perioade, Forum Augusti este înainte de orice mărturia binefacerilor cîrmuitorului unic. El ilustrează noua ordine a lumii descrisă de geograful contemporan Strabon în următoarele cuvinte, după ce a trecut în revistă starea generală a imperiului sub Pax Augusta (*Geografia*, 6, 4, 2): „Dar ar fi fost un lucru greu să administrezi un domeniu atît de întins altfel decît dacă n-ar fi depins de un singur om, ca de un părinte; în orice caz, romanii și aliații lor n-ar fi ajuns niciodată să prospere în pacea și belșugul pe care li le-a adus Augustus Caesar din momentul în care și-a asumat puterea absolută."

Restul complexului înfățișează, pe aceeași linie de raționament observabilă pe panourile Romulus/Remus și Eneas de pe Ara Pacis, fundalul mitologico-istoric — între cele două cei vechi nu prea făceau o deosebire clară — al omului care s-a înălțat atît de victorios încît să poată vesti Vîrsta de Aur, *Aureum Saeculum*.

În spatele colonadelor, pe axa prostilului templului, sînt două încăperi acoperite numite hemicicluri din pricina planului lor semicircular. Erau folosite ca săli de lectură. În hemiciclul din stînga se afla în poziție centrală, adosat peretelui, un grup statuar reprezentîndu-l pe Eneas cu fiul său Iulius de mînă și tatăl Anchise pe umăr părăsind Troia în flăcări, grup cunoscut din mai multe copii și din picturi.[167] De o parte a grupului se înșirau statuile regilor din Alba Longa și ale altor membri de frunte ai gintei Iulia. La mijlocul hemiciclului opus, în același loc ocupat de grupul Eneas, era așezată o statuie a lui Romulus flancată de ambele părți de regii Romei și oamenii de vază ai republicii — personaje, ne spune Suetonius (*Divinul Augustus*, 31, 5), pe care Augustus nu contenea să le cinstească pentru că „au ridicat poporul roman din anonimat la

măreție." Statui ale personalităților republicane proeminente mai erau ridicate sub colonade, de-a lungul pereților de incintă ai forului. Prea puține fragmente ale acestor statui „portrete" au mai fost găsite dimpreună cu unele plăci de marmură plasate sub ele, cu numele celor reprezentați. Din nefericire nu s-a putut face nici o corelație între fragmente și plăci, dar procedeul obișnuit era de a așeza unul lîngă altul pe cei ce se dușmăniseră de moarte în trecut, spre a sublinia concordia ce urma să domnească în noua eră.

Opera arhitectonică propriu-zisă constituie un capitol în sine. Astăzi se mai află în picioare numai partea din spate a zidului de incintă al complexului, construită din *peperino* (tuf cu granulație albă și brună) și păstrată pînă la înălțimea ei originară de 33 m. Acest zid, care servea drept barieră împotriva focului și zgomotului, a devenit, cu începere din evul mediu, fațada palatului Cavalerilor de Rhodos. Deși rămășițele de astăzi sînt destul de sărace, nu mai încape nici un dubiu că forul fusese proiectat la timpul său drept un bine gîndit ansamblu de „arhitectură a puterii". Pluriaxial, de dimensiuni colosale și forme bine integrate, acest ansamblu era menit să-l asalteze și să-l zdrobească pe vizitator. Chiar de la intrare, privirea îi era atrasă de templul lui Marte care trona pe podiumul său înalt, la capătul spațiului alungit, în spatele statuii triumfătorului Augustus. Sub statuile lui Marte și Venus de pe frontonul templului el putea citi numele lui Augustus scris cu litere de aur. De-a lungul parcursului către templu, spațiul se deschidea sub aripile colonadelor, pe ambele laturi, ca și cum ar fi fost niște peșteri, dînd impresia de infinit.

Prin întreaga lui expresie este un exemplu pe deplin constituit de arhitectură romană imperială, produs al fuzionării vechiului for romano-italic, ale cărui antecedente coboară

pînă în vremurile etrusce, cu curtea templului de tip est-elenic.[168] Dispunerea spațială a Forului lui Augustus, caracterizată prin formă axială concentrată, combinată cu izbitoare deschideri arhitecturale va deveni prototipul planurilor similare de mai tîrziu, în antichitate ca și în timpurile recente. Piața Sf. Petru a lui Bernini, spre a numi un alt complex roman care a devenit el însuși un prototip, derivă direct din acesta, iar fascismul neoimperial, care a dezvelit forurile imperiale în scopuri propagandistice, s-a inspirat în mod evident și el din același gen de arhitectură.[169]

Diversele elemente arhitecturale alcătuiesc o imagine pestriță, nu ca aparență, căci sînt întru totul armonioase, ci ca origine. Cele mai multe se referă la prototipuri foarte disparate în timp și spațiu. Pe cele două laturi lungi, deasupra fiecărei coloane, pe atic, se află cîte o cariatidă, poate ca reprezentări simbolice ale popoarelor subjugate, deoarece cariatidele poartă un jug etern.[170] Două tipuri simetrice se repetă, fiind copii exacte ale celor de la tribuna Erehteionului de pe Acropola Atenei, așadar un element cum nu se poate mai clasic. Între ele sînt inserate medalioane, drept metope, cu capete de divinități. Dintre acestea s-a păstrat destul de bine capul zeității egiptene Ammon, realizat într-un stil elenistic încărcat, taxat de obicei drept baroc pergamen. Arhitravele ornamentale ale încăperii adiacente la latura stîngă a templului au un chenar în palmetă de lotus ce pare a fi copiată direct după un prototip arhaic grecesc tîrziu, apărînd în această formă pe Tezaurul sifnienilor de la Delfi. Același tip îl reîntîlnim și pe Ara Pacis, un monument care exact în același chip ca și Forul pare un tot armonios, în ciuda originii disparate a diverselor elemente luate ca atare. Capitelurile cu pegași, care sar, de la pilaștrii cellei templului, au prototipuri clasice tîrzii, dar coamele cailor sînt stilizate într-un fel propriu sfîrși-

tului perioadei arhaice. Capitelurile care au mai rămas de la colonadele exterioare ale templului și de la cele interioare, au la rîndu-le prototipuri clasice tîrzii, iar plafonul în casetoane din același loc urmează modelul așa-numitului Tholos de la Epidaur, datînd de la mijlocul secolului IV î.e.n.[171]

Multă vreme cercetătorii au încercat să explice atare trăsături stilistice foarte diverse drept rezultat al restaurărilor efectuate în veacul al doilea al imperiului, și într-adevăr o astfel de restaurare este menționată sub Hadrian. Cercetările recente au demonstrat însă că respectivele reparații au avut un caracter limitat.[172] Din toate monumentele perioadei în discuție Forul lui Augustus dovedește limpede cît de eclectică era arta augustană. Termenul de „clasic" denumește un concept mult prea îngust pentru atare realitate, chiar dacă trăsăturile clasice sînt probabil cele mai evidente.[173]

Desigur că un proces de selecție a avut loc în acest caz, noi însă nu știm în ce mod s-a produs el, nici dacă Augustus ori altcineva din cercul superior al puterii a trimis agenți în întreaga lume civilizată în căutare de modele adecvate.[174] Respectivul proces nu poate fi explicat doar prin faptul că Romei republicane îi lipsea acea tradiție corespunzătoare mentalității noului regim, fiind astfel incapabilă să concentreze un număr suficient de meseriași pe care altfel trebuia să-i caute în întreg imperiul; dealtminteri mare parte din tradiția aici ilustrată ținea de domeniul trecutului îndepărtat.[175] Un rol important l-a jucat, desigur, interesul general al timpului pentru antichități, alături de restaurările pe scară largă și de activitatea constructivă desfășurate în vechile centre culturale grecești.

Oricum, este limpede că atunci cînd Roma a trecut de la stadiul de centru oarecare, printre altele de același fel ale sferei culturale elenistice, la cel de departe cel mai important pe plan global, într-o situație politică complet nouă, s-a ivit și nevoia unei arte pe măsura acestei poziții. Așa se explică de ce arta augustană este o artă făcută și nu născută.

Un proces similar a avut loc și în Persia ahemenidă: o societate nomadă, lipsită de artă monumentală, a creat sub regele Cyrus (550—529 î.e.n.) cel mai mare imperiu care existase vreodată pe lume. Apoi, în răstimp de o generație, împrumutînd prototipuri și meșteri din întregul Orient apropiat și din Grecia a dat la iveală o nouă și originală artă oficială, arta ahemenidă. Spre deosebire de cea romană, această artă s-a anchilozat repede în convențional.[176]

Cîtă vreme conceptul de „artă romană" n-a fost definit în întregime limpede ori fără ambiguitate, iar de la Winckelmann încoace negat de nenumărate ori ca fenomen — cu alte cuvinte neexistînd nici o artă romană, ci doar o artă greacă de epocă romană — ar putea părea mai de bun simț să-i spunem elenistică pînă la Augustus și romană după aceea.[177] În timp ce alte centre continuau încă să existe, Roma devine acum atotdominatoare, atît în artă cît și în alte domenii. Arta ce se mai crea încă în vechile teritorii grecofone, cu prototipuri în arta clasică și elenistică ale epocilor anterioare, aidoma artei create, de pildă în Gallia, și influențate de trecutul celtic, trebuie clasificată ca provincială.

Sîntem deci induși în eroare ori de cîte ori cercetătorii prezintă Ara Pacis ca o creație a artiștilor greci, cu alte cuvinte drept un monument al artei grecești. Eticheta „creată de artiști greci" continuă încă să fie fixată pe opere de artă din toată perioada imperială, de fiecare dată cînd calitatea execuției este superioară. Desigur, cei ce au creat Ara Pacis vorbeau grecește, dar un mare număr de meșteșugari din imperiu cunoștea această limbă.[178]

O dată cu Augustus și instituirea principatului a luat naștere o adevărată „*Reichskunst*" sau artă imperială. Una din trăsăturile specifice ale acestei arte și care o va caracteriza de-a lungul primelor două veacuri ale imperiului era aceea că artistul și/sau beneficiarul puteau alege liber între nenumăratele modele stilistice și formale, după gust ori destinație, așa explicîndu-se de ce stiluri foarte diferite puteau figura alături și se puteau substitui. Din acest punct de vedere, după cum sublinia Brendel, arta romană poate fi pe bună dreptate socotită cea dintîi artă „modernă" din istorie, înaintea Renașterii italiene. Dar spre deosebire de arta Greciei clasice și de cea a Renașterii italiene, ambele apărute în cetăți-state unde artistul era un membru respectat al societății, arta romană este anonimă. Din vremea republicii ne-au parvenit cîteva nume aproape mitice de persoane care s-au ocupat cu pictura, iar din timpul imperiului prea puține de arhitecți. Nici un nume de maestru nu poate fi însă pus în legătură cu Ara Pacis sau cu coloanele lui Traian și Marcus Aurelius, deoarece aceștia, în ciuda creativității lor originale, aveau încă un statut social destul de umil. Dealtminteri nici un roman nu teoretiza cu privire la atare monumente sau la concepțiile artistice pe care ele le exprimau. La romani estetica și teoria artei se refereau exclusiv la arta greacă.[179] Artistul roman nu-și consemna în scris ideile, așa cum făcuse Policlet mai înainte, ori Leonardo da Vinci la începutul veacurilor moderne.

Ordinea succesorală

Doar în stabilirea ordinii succesiunii dinastice[180] a avut Augustus mai puțin succes decît în alte domenii, fiindcă e limpede că viețile și sănătatea oamenilor nu pot fi ticluite tot atît de ușor ca actele politice. Speranța însă pe care și-a

exprimat-o în edictul mai înainte citat (p. 87) nu i-a fost înșelată, deși evenimentele au luat o altă întorsătură decît s-ar fi așteptat. Dacă atîția au fost înlăturați, faptul se datora cu prisosință mașinațiunilor malefice ale Liviei — „ca mamă, blestem al imperiului; ca mașteră, blestem al casei cezarilor", după cum ne spune Tacit.[181] Vechile familii ale clasei supuse erau în genere vulnerabile în această privință. Deși contractau frecvent noi căsătorii, produceau prea puțini urmași, precum s-a mai amintit, pricină pentru care erau legalizate numeroase adopțiuni; rata mortalității infantile fiind mare chiar în atare cercuri, multe familii străvechi au dispărut în aceste vremuri, războaiele și proscripțiile vlăguindu-le și mai mult.

Întîiul candidat la succesiune al lui Augustus a fost Marcellus, unul din fiii sorei sale Octavia din prima ei căsătorie și soț al unicului copil al lui Augustus, fiica sa Iulia. Deși Marcellus era destul de tînăr, Augustus a avut grijă să-i fie cariera meteorică, iar portretelor lui le-a fost conferită, ca un însemn plastic și onorific, o variantă a detaliului șuviței de păr de pe frunte în formă de clește de crab, specifică portretelor cîrmuitorului (vezi fig. 34).[182] Marcellus însă a murit în 22 î.e.n.; Augustus și-a pus apoi speranțele în Gaius și Lucius, fiii cei mai mari din următoarea căsătorie a Iuliei cu Agrippa. Chiar i-a adoptat pe cei doi nepoți, dar ambii au murit tineri, Lucius în anul 2 e.n. și Gaius doi ani mai tîrziu, în Licia.

Problema personală a lui Augustus, și supărarea sa, că nu avea nici un băiat și că din căsătoria cu Livia nu i se născuse nici un copil, devenise tot mai evidentă. De nevoie și-a îndreptat în cele din urmă privirile către Tiberius și Drusus, băieții Liviei din prima ei căsătorie cu Tiberius Claudius Nero. Din atare înrudire a luat naștere numele dublu al dinastiei: iuliană, prin Augustus, de la Iulius Caesar, și claudică de la tatăl lui Tiberius și

Drusus. Ultimul se născuse la trei luni după noua căsătorie cu Augustus, ceea ce a prilejuit spusa[183]: „Celui puternic i se nasc după trei luni copii". Chiar și așa, Augustus nu a renunțat la dorința de a avea un urmaș din neamul său; Tiberius a fost deci obligat ca de dragul noilor relații dinastice să obțină divorțul de Vipsania Agrippina, fiica lui Agrippa din prima căsătorie, și să ia de soție pe Iulia pe care o detesta cu aceeași pasiune cu care o iubise pe Agrippina. La 26 ianuarie 4 e.n. a fost adoptat de Augustus o dată cu fratele mai mic al lui Gaius și Lucius, prostănacul Agrippa Postumus care în cele din urmă a fost înlăturat imediat după moartea lui Augustus.[184] Deși Tiberius avea un băiat din căsătoria cu Agrippina, el a trebuit să-l adopte pe Germanicus, fiul propriului său frate decedat, Drusus, și al Antoniei, nepoata lui Augustus. Nu fără motiv arborele genealogic al Iulio-Claudiilor e un fel de încuietoare a elevului, iar portretele prinților o adevărată junglă iconografică.[185]

Se presupune că Augustus, ca mulți dintre cei ce i-au urmat, ar fi avut în vedere o împărțire bipartită a puterii, precedent pentru care pleda însăși existența celor doi consuli. De aceea i-a împins înainte pe Gaius și Lucius, unul lîngă altul, le-a grăbit carierele oficiale și a cumulat asupra lor nenumărate onoruri. Buclele de pe frunte le erau aranjate după tipicul succesoral al cleștelui de crab, pe care Marcellus îl avusese la rîndu-i, iar pe reversul unui denar din 13 î.e.n.[186] sînt reprezentate capetele celor doi tineri prinți, avînd la mijloc chipul mamei lor Iulia. Gaius, cel mai vîrstnic, este înfățișat pe reversul monedelor deopotrivă de aur și argint emise în anul 8 î.e.n.[187], călare și în armură completă, cu stindarde și o *aquila* (steag cu vultur) pe fundal, semnificînd că în curînd va fi demn să-și asume puterea imperială, deși pe atunci avea cel mult 12—13 ani. Un al treilea tip și unul dintre cele mai co-

mune printre emisiunile augustane în aur și argint, bătute cu începere din anul 2 î.e.n. pînă la moartea lui Lucius, patru ani mai tîrziu, îi prezintă pe Gaius și Lucius, pe revers (fig. 56)[188], ca *principes iuventutis*, „capii tinerimii". Titlul de *princeps iuventutis*, care curînd avea să însemne principe moștenitor, a apărut în această perioadă spre a desemna poziția onorifică a căpeteniei tinerimii nobile. Legenda se citește: C(aius et) L(ucius) CAESARES AVGVSTI (Filii) CO(n)S(ules) DESIG(nati) PRIN(cipes) IVVENT(utis), „Gaius și Lucius Caesar, fii ai lui Augustus, consuli desemnați, căpetenii ale tinerimii". După cum se stabilise, Gaius și-a asumat consulatul în anul 1 e.n., la vîrsta de 20 de ani, jumătatea celei admise de vechile legi, în vreme ce Lucius n-a mai atins-o nici pe aceasta, murind în anul următor. Cei doi principi stau în picioare, poartă toga virilă și fiecare cîte un scut și o suliță. Acestea sînt scuturile și sulițele de argint cu care i-a onorat ordinul ecvestru, o dată cu titlul.[189] Între ei se află însemnele preoțiilor cu care au fost învestiți, la stînga *simpulum* (polonicul) pontifical și la dreapta *lituus* augural. Pe aversul monedei figurează portretul lui Augustus cu cunună de lauri, iar legenda pune în evidență titlul său cel mai de vază: CAESAR AVGVSTVS DIVI F(ilius) PATER PATRIAE, „Caesar Augustus, fiul divinului [Caesar], părinte al patriei".

Cînd Augustus a inaugurat noul său For, în anul 2 î.e.n., cu mari festivități, printre care jocuri de circ și adevărate bătălii navale, spre a distra plebea[190], a făcut-o împreună cu Gaius și Lucius. Ca o reflectare a propagandei privind ordinea succesorală dinastică stă mărturie altarul ridicat în același an de către un centurion în Acerrae, în Campania. Inscripția în versuri a altarului se încheie cu următoarea urare făcută principelui[191]: „Cînd ceasul hotărît de zei te va chema, o, Caesar și vei căuta în

ceruri tronul de pe care să cîrmuiești lumea, lasă-i pe cei doi aici să conducă în locul tău această țară și să ne călăuzească cu rugăciunile lor primite de zei."

Toate aceste eforturi au fost însă zadarnice. Dezamăgirea iese la iveală în preambulul testamentului lui Augustus[192]: „Dacă soarta cea crudă mi-a răpit pe fiii Gaius și Lucius, fie ca Tiberius Caesar să moștenească două treimi din averea mea."

Adopțiunea lui Tiberius n-a constituit un eveniment căruia să i se dea amploare; el avea încă de parcurs căile puterii. Senatul i-a decernat, ca și lui Augustus, puterea tribuniciară împreună cu imperiul proconsular, la început pentru zece ani, iar în anul 13 e.n. pentru încă zece ani. Pentru a i se consemna noua poziție, efigia i-a fost bătută pe monedele din tot imperiul. Șuvițele de păr de pe frunte în formă de clește de crab, caracteristice portretului lui Augustus și care figurau pe imaginile celor trei predecesori ai săi la succesiune, le-a moștenit desigur și el, dar atît de estompate încît sînt cu greu observabile.[193]

Una dintre primele monede emise cu numele lui Tiberius este cea mai sus amintită (fig. 52), care are pe revers imaginea altarului ridicat la Lugdunum Romei și lui Augustus, iar pe avers portretul lui Tiberius cu cunună de laur și legenda: TI(berius) CAESAR AVGVST(i) F(ilius) IMPERAT(or) V, „Tiberius Caesar, fiu al lui Augustus, imperator pentru a cincea oară". Tiberius a primit numele de Augustus doar ca urmare a dorinței părintelui său adoptiv și numai după moartea acestuia.

Cinstea de a avea un portret pe întreg flanul și titlul de *imperator* pe monede constituia dovada peremptorie că Tiberius devenise asociat la domnie. Ordinea succesiunii dinastice, care nici măcar nu exista ca principiu, fusese astfel decisă și cînd bătrînul principe a murit la Nola la 19 August, anul 14, totul s-a petrecut de fapt după cum fusese stabilit. Îndată ce Tiberius a sosit la Roma cu cortegiul funebru, consulii, prefecții pretoriului și alți demnitari, alături de senat, de ordinul ecvestru și de plebe, toți au depus jurămînt personal noului principe.[194] Aceasta era esența principatului.

NOTE

1 Literatura despre Augustus și principatul augustan este deosebit de vastă. Încă valabile sînt lucrările fundamentale ale lui Premerstein [I A 19] și Syme [I B 35], capitolele XXI—XXIII. Un număr de concepte terminologice și ideologice sînt tratate în diversele lucrări ale lui Jean Beranger, reunite în volum [I G 8], cu bibliografie. O bună privire asupra perioadei, însoțită de referințe bibliografice, aflăm la Scullard [I A 21], capitolele XI—XIII, și Petit [I A 18], care acoperă perioada 31 î.e.n. — 193 e.n. Lucrări adresîndu-se unui public mai larg sînt cele ale lui Jones [I B 66], Bengtson [I B 50] și Earl [I B 58]; a se vedea de asemenea și culegerile de izvoare ale lui Reinhold [I C 27] și Chrisholm și Ferguson [I C 5]. Despre relațiile lui Augustus cu Grecia și lumea greacă, a se vedea în special Bowersock [I B 52]. În fine, Societatea pentru cartea științifică de la Darmstadt a publicat o culegere de studii sub titlul *Augustus* [I B 47]. Volumul omagial dedicat lui Joseph Vogt (*ANRW*) cuprinde mai multe articole de orientare bibliografică datorate lui: Wickert [I A 29], Haller [I B 61] și Benario [I B 49].

2 Ca Pompei, de pildă. *Princeps* nu era un termen constituțional oficial, ci mai degrabă o formă generică de adresare. Cuvîntul n-a devenit nici titlu oficial al împăratului. Pentru *princeps* a se vedea Wickert [I A 29], p. 10—13, cu trimiterile bibliografice. În plus, Augustus purta titlul oficial de *Princeps senatus*. Cea mai recentă lucrare despre rangul imperial este a lui Wallace-Hadrill [I G 80].

3 *Monumentum Ancyranum*, 34, 3; despre acest izvor vezi mai jos nota 30, p. 161.

4 Totuși Augustus însuși folosea rareori expresia „*res publica restituta*", vezi Judge [I G 42].

5 Pentru epitetul „cel Mare", a se vedea Spranger [I G 67].

6 Termenul a fost cultivat intens și în literatură, vezi Pietrusinski [I B 72]. Relatarea despre zborul augural al păsării apare prima oară la Ennius (*Anale*, 502, ediția Vahlen). În 43 î.e.n., tînărul Octavian, investit consul, afirma că și el a văzut aceeași prevestire a celor doisprezece vulturi pe cer (Suetonius, *Divinul Augustus*,

95), vezi Grant [I J 10], p. 109 și urm.; Fears [II H 44], mai ales p. 601. Intenția lui Augustus de a se autodenumi Romulus ne-a parvenit prin Suetonius (*Divinul Augustus*, 7) și Cassius Dio (LIII, 16, 7—8). Pentru cuvîntul *augustus* în sine, care la rîndu-i derivă din aceeași rădăcină ca și *auctoritas*, vezi Brunt și Moore [I C 28], p. 77 și urm.

7 După Suetonius (*Divinul Augustus*, 72—73). Partea sudică a complexului a fost cercetată arheologic pentru prima oară prin 1960. Referitor la structura acestuia, vezi McKay [II J 89], p. 69 și urm., Tamm [II J 125], capitolul IV și Coarelli [II J 28], p. 141—144, cu trimiterile bibliografice (p. 348). Pentru literatura de specialitate mai veche, a se vedea Nash [II J 93], I, p. 310. Publicarea săpăturii arheologice se află acum sub tipar: Carettoni [II J 23].

8 Caesar a primit și el cununa de stejar, prima oară în 80 î.e.n. în legătură cu asediul Mytilenei și a doua oară în 45 î.e.n. fiindcă a salvat poporul roman, punînd capăt războiului civil. Pentru tradițiile și simbolistica legate de *corona civica* vezi Alföldi [I G 4], capitolul 3, în special p. 57 și urm. și 67 și urm. O dare de seamă obiectivă asupra însemnelor referitoare la gloria militară este articolul lui Neumann [II A 31]; a se vedea și Maxfield [II A 30], p. 70 și urm.

9 Lepidus fusese mai de mult exilat în sudul Italiei și cu toate că Augustus refuza să-l îndepărteze din post, a îndeplinit multă vreme în locul acestuia funcția de Pontifex Maximus.

10 Această distincție i-a fost conferită lui Augustus în anul 27 î.e.n. Ulterior ramurile de laur erau menționate ca doi arbuști: despre cei doi arbuști și simbolistica aferentă, a se vedea Alföldi [II K 3].

11 *Fastele*, IV, 950 și urm. Templul lui Apolo a fost clădit întrucît acest zeu a jucat un rol crucial în propaganda augustană, în respectivul sanctuar fiind transferate deosebit de importantele cărți sibiline. Despre Apolo în perioada augustană, vezi Gagé [I J 8], cu precădere capitolul IV (a se vedea mai jos și trimiterile bibliografice de la nota 69). Referitor la templul lui Apolo, vezi Zanker [II J 145] care demonstrează că planul de ansamblu a fost inspirat de palatul regal de la Pergam. În legătură cu Regia din Forul roman se afla vechiul templu al Vestei, cuprinzînd printre altele vatra sacră a neamului; îngrijirea acestui templu constituia una din cele mai de seamă îndatoriri ale Marelui Pontif. Clădind un templu legat de propria sa casă, Augustus sublinia și mai mult egalitatea între aceasta și reședința oficială a Marelui Pontif. Pentru templul Vestei vezi Nash [II J 93], p. 511 și urm.

12 Pentru folosirea titlului de *imperator* a se vedea capitolul I al prezentei lucrări, nota 110. Ca toți împărații,

Augustus și-a asumat în mod automat acest titlu, deși ar fi putut chiar mai mult și anume, aidoma comandanților din vremea republicii, să fie proclamat *imperator* de către soldații săi victorioși. Pentru aspectul formal al puterii lui Augustus cît și în genere pentru infrastructura sistemului de guvernămînt a se vedea Scullard [I A 21], p. 217, și urm., cu trimiteri bibliografice și discuție la notele 4 și 5; a se vedea și evoluția cercetării la Bleicken [I D 7] I, p. 17 și urm.

13 Despre Caracalla ca faraon vezi Jucker [II C 86], p. 721 și urm. Despre situația Egiptului a se vedea Brunt și Moore [I C 28], p. 71 și urm., cu trimiterile respective. Portretul lui Augustus ca faraon este studiat de Strocka [II C 130].

14 Despre acest concept și evoluția sa vezi Hiltbrunner [I G 39].

15 Augustus a fost consul de 13 ori, ultima oară în anul 2 î.e.n. În același timp durata consulatului a fost redusă la 6 luni, iar ceilalți doi (*consules suffecti*) urmau să îndeplinească funcția pentru restul de 6 luni. Scopul acestei modificări era ca un număr mai mare de consuli să ia parte la treburile publice. Ulterior a fost și mai mult sporit numărul consulilor pentru fiecare an, vezi printre alții Morris [I D 27] și Gallivan [I D 17].

16 Vezi capitolul I, p. 41 și nota 116. Pentru începuturile carierei lui Octavian vezi Alföldi [I B 46].

17 Mai tîrziu titlul de *caesar* era folosit numai pentru împăratul desemnat, iar în tetrarhie pentru împăratul mai tînăr: vezi Lesuisse [I G 49]. Se știa că Octavian dădea asemenea importanță adopțiunii încît n-a mai folosit niciodată numele său inițial. Cînd folosim numele Octavian o facem numai spre a nu-l confunda cu părintele său adoptiv.

18 Pentru activitatea edilitară a lui Agrippa, în special, a se vedea Shipley [II J 116], precum și Bourne [II J 17], p. 16 și urm.

19 Literatura privitoare la acest aspect este deosebit de vastă. A se vedea referințele bibliografice la Scullard [I A 21], p. 446. (nota 3) și 457 (nota 37), Doblhofer [I B 57] și Burck [I B 54]. O excelentă dare de seamă recentă este cea a lui Williams [I C 38]; a se vedea de asemenea articolele apărute și urmînd să apară în *ANRW*, II 31, 1—31, 4. Pentru compararea lui Horațiu cu unele exemple moderne de panegirice vezi Schmidt-Berger [I G 63].

20 Plutarh, *Brutus*, 12.

21 Despre acest subiect, în general, a se vedea Williams [I C 38].

22 Chiar și în cadrul artei oficiale existau diferențe de nivel. Astfel altarele cu lari, care reflectă într-o anumită măsură politica oficială, erau destinate unui nivel social inferior celui căruia i se adresa, spre exemplu, Ara Pacis;

despre atare grup de monumente vezi Zanker [II B 33]. A se vedea de asemenea și importanta contribuție recentă a lui Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum*, la care ne-am referit mai sus, în *Introducere*, nota 8.

23 Pentru relațiile împăratului cu clasa de jos, în special în prima parte a principatului, vezi Yavetz [I G. 85].

24 Un cuprinzător studiu al lui Talbert [I D 37] se află sub tipar.

25 Vezi mai sus nota 16. Este tipică relatarea lui Vitruvius, în introducerea lucrării sale *Despre arhitectură*, despre faptul că a fost un fervent partizan al lui Caesar și că la moartea acestuia și-a strămutat întreaga-i lealitate în slujba moștenitorului Octavian. Instaurarea principatului nu însemna și dispariția sistemului clientelar tradițional, vezi Saller [I G 62].

26 Tacit, *Anale*, I, 11.

27 Pentru aceste concepte a se vedea Vogt [I G 78], Straub [I G 70] și Balsdon [I E 4], capitolul I. Referiri suplimentare la ideologia și imperialismul roman, în capitolul I al lucrării de față, notele 56 și 161. Dacă Augustus însuși dorea cucerirea de dragul cuceririi sau dacă numai poezia augustană exprima atare deziderat, este o chestiune foarte controversată, datorată desigur ambiguității manifestate chiar de Augustus. A se vedea în acest sens Stier [I B 74]. Despre politica externă și militară a lui Augustus, în general, a se vedea Sculiard [I A 21], capitolul XII, cu trimiterile bibliografice. Despre frontiere în vremea imperiului, vezi Mann [I D 25]. Concepția romană despre frontiera militarizată s-a dovedit în toate cazurile deosebit de realistă. În atare viziune riurile ofereau doar slabă protecție, ele fiind, dimpotrivă, folosite ca mijloace de legătură. Pe de altă parte, munții și deșerturile constituiau o pavăză mult mai eficientă; a se vedea în acest sens spusele lui Napoleon despre campania în Egipt: „Dintre toate obstacolele care pot forma frontierele imperiilor, un deșert ca acesta (deșertul dintre Egipt și Palestina) este incontestabil cel mai mare. Lanțurile de munți, ca Alpii, dețin locul al doilea, riurile, al treilea. (*Correspondence de Napoléon I^er^*, XXX, Paris 1870, 10). Considerarea din punctul de vedere al istoriei militare moderne a strategiei romane și a principiilor de apărare a frontierelor constituie tema cărții lui Luttwak [I D 24].

28 Citate de Suetonius în *Divinul Augustus*, 28.

29 Marele complex funerar cilindric sau mormînt cu tumulus, încununat de statuia lui Augustus, este prima construcție romană de acest tip (asemănătoare mai tîrziului mausoleu al lui Hadrian, cunoscut acum sub numele de Castel Sant'Angelo), înrudindu-se ca formă cu ipostaza monumentalizată a trofeului (fig. 34); a se vedea Eisner [II J 36]. Lucrul la această construcție a început încă din anul 28 î.e.n., iar Kraft consideră acest monument

ca un element al campaniei de propagandă împotriva lui Marcus Antonius [II J 74]. Căci se spunea că Antonius nu numai că intenționa să mute capitala la Alexandria, dar și pusese la cale să fie înmormîntat acolo. Holloway [II J 61] consideră mausoleul lui Augustus drept un mijloc de a sublinia legătura gintei Iulia cu Troia. Pentru mormintele imperiale, în general, vezi Waurick [II J 138] și Richard [I H 18], în special p. 1129 și urm.

30 Templul a fost dedicat la începutul domniei lui Tiberius, vezi Hänlein [II J 53]. Inscripția a fost descoperită în secolul XVI. Două inscripții descoperite mai tîrziu, tot în Galatia, au completat și mai mult textul, astfel că acesta cuprinde acum numai o singură lacună, numele unei căpetenii germanice. Reproducerea textului latin, cu traducere și comentarii se află la Brunt și Moore [I C 28]; a se vedea în plus Hoben [I B 62].

31 Vezi Brunt și Moore [I C 28], p. 6 și urm.

32 Desigur, aceasta nu-l împiedica pe Augustus să susțină că el a adus deopotrivă pacea și libertatea. Despre Augustus și rolul său de apărător al libertății, a se vedea Welwei [I B 75].

33 Vezi Bellen [I D 3]. O privire de ansamblu asupra problemei se află la Jones [I B 66], capitolul 10, „Finanțele", cu trimiteri bibliografice la p. 188; o discuție asemănătoare asupra întregii perioade imperiale, la Millar [I D 26], partea a doua, capitolul IV.

34 Ulterior, proporțiile aliajului au fost modificate și încetul cu încetul bronzul a devenit metalul deopotrivă al sesterților și al jumătăților acestora, dupondii: vezi Riederer [II H 102] și, în general pentru respectivul aliaj, Caley [II H 24]. Analiza conținutului de argint al monedelor a fost făcută de Walker [II H 132]. Pentru „valoarea" în genere a monedelor imperiale romane, vezi Hasler [II H 60], în special capitolul IV. Despre emisiunile augustane, a se vedea Kraft [II H 73] și Kunisz [II H 74], iar despre perioada imperială, în general, Grant [II H 56] și Mannsperger [II H 85]. O bună introducere despre modul în care trebuie utilizat materialul monetar în interpretarea istoriei perioadei imperiale este cea a lui Grant [II H 57]. Importante studii de specialitate sînt datorate lui Grant [II H 54], Sutherland [II H 119] și *idem* [II H 122]. Pentru semnificația literelor SC, îndeosebi, și multele probleme de interpretare legate de ele, vezi Kraft [II H 72] și Bay [II H 12]. De mare importanță sînt și vastele cataloage: Mattingly, *BMC* [II H 18], Mattingly și Sydenham, *RIC* [II H 101] și acum Giard, *Auguste* [II H 52].

35 Multe colonii romane băteau și ele propriile lor monede. Atare monede sînt clasificate drept grecești și de aceea sînt tratate marginal în lucrările despre monedele romane. Emisiunile din Asia Mică erau deosebit de bo-

gate. Monetăriile locale de aici, îndeosebi în timpul veacului al treilea, au atins apogeul activității lor de înaltă ținută, în vreme ce emisiunile guvernului central cunoșteau acel drastic declin. Pentru această zonă a se vedea Franke [II H 45]. Și Egiptul ocupa un loc aparte în această privință: aici introducerea monedelor romane imperiale era interzisă prin lege. Întrucît sistemul administrativ se baza în mare măsură pe tradițiile ptolemaice, iar împăratul era privit ca rege al Egiptului, monedele conțineau și ele numeroase reminiscențe ale perioadei ptolemaice. Moneda principală, tetradrahma alexandrină, este o monedă de argint devalorizată, stereotipă ca aspect și deseori prost executată. Cu toate acestea atare monede prezintă interes ca fenomen financiar deoarece constituie prima încercare de a introduce pe scară largă sistemul bănesc fiduciar. Sistemul monetar independent al Egiptului avea deopotrivă rostul de a asigura controlul politic și economic al împăratului asupra întregii țări, vezi Gara [II H 50] și recenzia acestei lucrări, datorată lui E. Christiansen, apărută în *JRS*, 69, 1979, p. 204 și urm. Baterea tetradrahmelor a început însă mai tîrziu, adică după 20 e.n., a se vedea King și Walker [II H 71]. Pentru emisiunile alexandrine, în genere, a se vedea introducerea la catalogul lui Milne [II H 93] și Christiansen [II H 33]. În ce privește legătura dintre tipurile emisiunilor locale și ale celor de la Roma, se va vedea comentariul lui Crawford în recenzia făcută cărții lui Skowronek [II H 111], recenzie publicată în *JRS* 60, 1970, p. 232 și urm. Despre circulația monetară, a se vedea mai sus *Introducere*, nota 7.

36 Acest pasaj din *Monumentum Ancyranum* a fost interpretat de Pekáry [II B 19], care vede o legătură între topirea statuilor de argint și foarte abundentele emisiuni de denari contemporane. Pentru statuile de aur, în special, vezi *idem.* [II B 20]. Pekáry nu face totuși o deosebire destul de clară între statuile propriu-zise din aur și cele doar aurite. Cele din urmă puteau fi ridicate și de către particulari, în vreme ce primele erau un privilegiu imperial. Vezi Lahusen [II B 14], Scott [II B 27] și Rollin [I D 30], p. 106 și urm.

37 Iconografia lui Augustus constituie, dintr-o serie de motive, o problemă cam dificilă, chiar dacă aproape toate portretele au în comun trăsături clare, printre care în primul rînd meșele de pe frunte dispuse în formă de „clește de crab". Lucrarea lui Brendel [II C 25], cu o foarte detaliată clasificare a tipurilor, este încă valabilă. Pentru considerații generale a se vedea Poulsen [II C 116] I, p. 20 și urm. și *Gesichter* [II C 56], p. 52 și urm., cu bibliografie; vezi de asemenea Drerup [II C 35]. Tot atît de importantă este și discuția despre portretul lui Augustus, cu referire specială la funcția sa propagandistică; ea poate fi urmărită în catalogul expoziției de la München și Berlin [II C 18]; despre aceeași temă se va recurge la Hausmann [II C 69], Gross [II C 63], care se ocupă de influența portretului lui Augustus asupra portretelor imperiale ulterioare, și, mai de curînd, la Massner [II C 104], p. 10 și urm., lucrare inclusă fără motiv. prea temeinice în seria „*Das römische Herrscherbild*"e Despre portretele „de tinerețe", a se vedea mai jos trimiterile de la nota 185. O tratare completă a celui mai timpuriu tip clar definit, creat cu ocazia victoriei de la Actium, a fost făcută de Zanker [II C 150] care pregătește acum un studiu cuprinzător despre portretul lui Augustus pentru seria citată mai sus. Diversitatea materialului, sub raport stilistic și iconografic, este demonstrată printre altele de concluzia lui Zanker (a se vedea postfața la ediția a doua), că acest tip de tinerețe, care este prototipul tipului de la sfîrșitul principatului (tipul Prima Porta), cuprinde în realitate portrete postume, multe foarte tîrzii, numai 3 din cele 14 piese sigur datate fiind portrete timpurii ale lui Augustus. Cercetarea germană, mai ales, se caracterizează în genere prin tendința de neînțeles de a conferi date tîrzii portretelor lui Augustus. Astfel se susține în chip obișnuit că toate portretele care poartă *corona civica* sînt prin definiție postume și că această cunună apare pentru prima oară (în arta portretului) abia în vremea lui Caligula. Dimpotrivă, această cunună de stejar, cu care Augustus însuși se reprezintă pe monede, este cel mai serios indiciu că respectivele portrete sînt în realitate contemporane (adică antume), vezi Heintze [II C 71], p. 145. În catalogul *Die Bildnisse des Augustus* [II C 18], p. 60 și 93, bustul din Palatul Bevilaqua, aflat acum la München, este datat totuși în perioada augustană tîrzie. Analize recente ale problemelor referitoare la piesa eponimă se găsesc la Johansen [II C 80], Jucker [II C 84], Brommer [II C 27] și Massner [II C 104], p. 36 și urm. Alegerea piesei care a dat numele grupului este, din păcate, nefericită din pricina caracteristicilor metalice ale capului (vezi mai jos), ea deosebindu-se considerabil de restul grupului. Cît privește statuia, vezi Helbig [II A 23] I, nr. 411, cu referințe și supliment în vol. IV, p. 386; Stemmer [II B 28], index p. 176, nr. 429; Fittschen [II B 7], p. 203—208. Pentru arta în perioada augustană, în general, a se vedea Rodenwaldt [II A 40] și Charbonneaux [II A 10]. Referiri suplimentare, în capitolul I, nota 125. O recentă teză a lui Pollini [II D 72] oferă mai multe sugestii valoroase.

38 Vezi Zanker [II C 153].

39 Despre tendințele manifestate în portretul lui Alexandru, vezi Hölscher [II C 75], capitolul 3. Despre tipul și semnificația lui pentru posteritate, vezi L'Orange [II C 98].

40 Vezi Johansen [II C 81], p. 51 și urm. și Michel [II K 55], p. 35 și urm., de asemenea Braccesi [I B 53].

41 Vezi Instinsky [I B 63], p. 31 și urm.

42 Cassius Dio, LI, 16,5.

43 Și alte reprezentări bidimensionale ca de pildă desene sau chiar portrete monetare puteau să fi servit drept modele. În unele cazuri, copiile provinciale ale portretelor imperiale corespund omoloagelor lor metropolitane numai în ce privește trăsăturile feței și dispunerea părului pe frunte, acest fapt indicînd utilizarea pentru copiere a măștilor de ipsos; despre acest subiect a se vedea Zanker [II C 154], p. 8 și urm., precum și Fittschen [II C 50]. Cîteva considerații teoretice privind raporturile dintre diferitele tipuri în portretistica imperială pot fi găsite la Fittschen [II C 46], p. 219 și urm.; a se vedea de asemenea și trimiterile de la nota 46. Un excelent comentariu despre portretul roman la Atena îl datorăm lui Harrison [II C 66], mai ales p. 82 și urm. și 87 și urm. Mai în general despre arta romană în teritoriile grecești, a se vedea Giuliano [II A 19] și Vermeule [II A 51].

44 Un portret roman este conceput spre a fi privit la înălțimea ochilor și din față. Rareori se efectuau corecțiuni optice ale deformărilor ce puteau interveni cînd portretul era plasat mai sus decît privitorul ori era întors într-o parte sau alta. De acest lucru ne dăm mai bine seama la fotografierea portretelor: vezi Fittschen [II C 47].

45 Rollin [I D 30], p. 143 și urm. În sens strict legal, portretul nu se putea totuși substitui împăratului, vezi Rollin, p. 117 și urm.

46 Una din puținele încercări sistematice de a elucida problema difuziunii i se datorează lui Stuart [II C 132] care s-a bazat pe materialul epigrafic. Din păcate autoarea se ocupă numai de împărații iulio-claudici de după Augustus. Pe linia aceleiași investigații, Fejfer ne-a oferit recent un studiu despre expunerea portretului feminin imperial [II C 41] și nădăjduim că în viitor vor apărea mai multe asemenea cercetări. Despre acest subiect, a se vedea și Rollin [II D 30], p. 99 și urm. și 109 și urm., cu trimiterile bibliografice, precum și Zanker [II C 154], p. 8 și urm. O privire de ansamblu asupra utilizării portretului în scopuri politice găsim la Fries [II C 53] și Zanker [II C 153]. Pentru trecerea în revistă a problemelor legate de studierea portretului roman, a se vedea de asemenea și Balty [II C 7]. În plus, problemele teoretice fundamentale, cu referire la numismatică, printre altele, începînd cu iconografia feminină iulio-claudică tîrzie, sînt discutate de Trillmich [II C 137]; a se vedea și Jucker [II H 65]. Izvoarele relevante pentru întreaga perioadă imperială au fost culese de Pekáry [II C 110] (sub tipar). În pregătire se află și cartea Mariei R. Alföldi, *Bild und Bildersprache der römischen Kaiser*, München (C. H. Beck).

47 Scrierile despre cultul imperial sînt și ele neobișnuit de numeroase și adesea diametral opuse cît privește concluziile. Bibliografia referitoare la acest subiect a fost întocmită de Herz [I H 12]. O lucrare fundamentală este încă cea a lui Taylor [I H 21]. O privire de ansamblu și o discuție generală despre cultul împăratului găsim la Charlesworth [I H 4]. Pentru începuturile principatului, în special, a se vedea contribuția lui Habicht [I H 11], în *Le culte des souverains* [I H 6]. A se vedea în plus și Fears [I G 23], Gesche [I H 9], Price [I H 17] și Albert [II H 1].

48 *Anale*, XV, 29. Un eveniment similar este menționat și în vremea domniei lui Claudius, în 49 (*Anale*, XII, 17). Pentru regele part Artabanes, care s-a închinat stindardelor romane și imaginii împăratului, a se vedea și Suetonius (*Caligula*, 14). Despre semnificația simbolică a imaginii împăratului, se va vedea Kruse [I D 23] și Rollin [I D 30], capitolele 4 și 5. Despre falerele cu portrete imperiale, se va vedea de asemenea Heilmeyer [II K 31] și mai recent Künzl [II C 96], iar cu precădere despre imaginea împăratului în mediul militar, Rollin [I D 30], p. 51 și urm. Pentru stindardele romane etc., vezi Domaszewski [I D 12]. O cercetare de ansamblu este cea a lui Webster [I D 39], p. 134 și urm., mai specială aceea a lui Maxfield [II A 30], p. 91 și urm. Despre cultul stindardelor, se va consulta Helgeland [I J 12], p. 1473 și urm.

49 În antichitate, transportul pe uscat era infinit mai costisitor decît cel pe apă. Revenea mai ieftin transportarea unei încărcături de grîu de la un capăt la altul al Mediteranei decît deplasarea pe uscat a aceleiași cantități pe 100 km, vezi Rickman [I E 41], capitolul VI. Pe tot răstimpul perioadei romane, era limpede că unitatea imperiului se axa pe Mediterana, *Mare Nostrum*. Despre folosirea și transportul în genere al marmurii în perioada imperială, a se vedea Pensabene [II A 33]. Principalul izvor referitor la tarife este edictul lui Dioclețian asupra prețurilor, vezi Duncan-Jones [I E 14], apendicele 17, p. 366—369. Pentru statuile de bronz descoperite în apropierea limesului nordic, a se vedea Gamer [II B 10], precum și Pop [II B 22], care argumentează că toate descoperirile sînt piese de import.

50 Pentru scrierile consacrate acestei statui, a se vedea mai sus nota 37. Statuia prezintă un număr uimitor de mare de probleme de interpretare nerezolvate. O operă sculpturală înrudită, de aproape aceeași calitate înaltă, este statuia acefală aflată acum în muzeul de la Cherchel, în Algeria. Fittschen [II B 7], p. 175 și urm. o interpretează drept reprezentare a lui Augustus.

În partea centrală a pectoralului acestei statui este înfățișat grupul pe care-l reîntîlnim și în cella templului lui Marte Răzbunătorul din Forul lui Augustus (vezi mai jos): Marte, Venus și Divinul Iulius.

51 Helbig [II A 23] III, nr. 2486.

52 Monedele sînt *BMC* [II H 18] I, nr. 611—614 și Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 6—16, datate în 29 î.e.n. și bătute la Roma. S-a păstrat doar degetul inelar de la mîna dreaptă. Faptul că degetele nu sînt întinse înainte, ca în gestica obișnuită a unei alocuții, l-a făcut pe Kähler să presupună că mîna ținea odinioară o ramură de laur. Despre variantele gesticii alocuției pe care statuia de la Prima Porta o reprezintă, a se vedea Brilliant [II K 11], p. 67 și urm. Pentru schema statuară, vezi Niemeyer [II K 56], p. 91 și urm.

53 Pentru portretele Liviei, vezi Gross [II C 59]. Cînd în 1980 a fost îndepărtată restaurarea modernă (vîrful capului și puntea nasului, în marmură) a splendidului și foarte cunoscutului cap vîrstnic al împărătesei din Gliptoteca Ny Carlsberg — Inv. 614, Poulsen [II C 116] I, nr. 39 — a apărut un portret al Agrippinei celei Tinere! De fapt Gross contestase și mai înainte identificarea, bazîndu-se pe forma tîrzie a coafurii (p.126 și urm. și 129). Pentru portrete, vezi foarte recent Winkes [II C 148].

54 O statuie de bronz nu are niciodată atare suport. Pe de o parte, din pricină că este goală și în consecință mult mai ușoară decît varianta corespunzătoare în marmură, iar pe de alta fiindcă are glezne tubulare, foarte rezistente la șocuri. O reproducere a variantei în bronz se află la Kähler [II B 13], pl. 31, dar ea nu este întru totul reușită deoarece unghiul camerei fotografice este mult prea mare.

55 Vezi poziția la Zanker [II C 150], pl. 33. Mai mulți cercetători au contestat că aceste două statui ar avea vreo legătură directă; a se vedea Niemeyer [II K 56], p. 62 și urm., precum și Zanker [II B 34], p. 9 și 43.

56 Pentru proporțiile sculpturii lui Policlet, vezi Tobin [II B 29].

57 Din nefericire marea majoritate a fotografiilor au fost luate din unghi greșit, corespunzînd poziției în care statuia este așezată acum în muzeu: vedere frontală, perpendiculară pe pectoralul cuirasei, fără a se ține seama de orientarea brațului sau a feței.

58 Din vremuri străvechi, persanii rareori îi tratau pe prizonierii de război în felul barbar în care se comportau grecii sau romanii. Pe legionarii romani captivi îi prețuiau în mod deosebit și adesea îi așezau în părțile răsăritene ale imperiului. Soldații lui Crassus au fost astfel trimiși la Alexandria (Merv), în Turkmenistanul de astăzi. Prizonierii de război romani erau deseori folosiți ca mînă de lucru semicalificată la construcția

podurilor, drumurilor și așa mai departe; alții rămîneau în continuare soldați, luptînd de această dată pentru stăpîni străini. Unii dintre ostașii lui Crassus care și-au ales atare mod de viață se pare că au avut o soartă mai instabilă și mai aventuroasă decît restul. Există suficiente dovezi că un grup de astfel de combatanți au scăpat din prizonieratul persan, îndreptîndu-se către Extremul Orient unde apar prima dată ca luptători în serviciul hunilor albi (Hun Jzh-Jzh). Ulterior, aceștia și-au reorientat lealitatea către China, așezîndu-se într-un oraș de frontieră denumit după numele chinezesc al Romei, Li-Jen. Pentru atare teorie, a se vedea Dubs [I A 8]. Cît privește descrierea mai detaliată a bătăliei de la Carrhae, vezi *Cambridge Ancient History*, IX, p. 606 și urm. A se vedea și Scullard [I A 21], p. 128 și urm., cu trimiteri la nota 28, precum și Erdmann [I B 13], p. 63 și urm.

59 Pentru relațiile dintre cele două țări, a se vedea Ziegler [I A 33] și Wirth [I A 30]. A se vedea de asemenea Wolski [I A 31] și *idem*. [I A 32].

60 *BMC* [II H 18] I, nr. 18 și urm., 43 și urm. și 671 și urm., precum și Giard, *Auguste* [II H 52], p. 151—155, toate datate în anul 19 î.e.n. Pentru discuția politicii lui Augustus în Armenia precum și despre rolul acestei țări ca stat clientelar, depinzînd alternativ de Roma și Persia în perioada imperiului, a se vedea Chaumont [I A 7].

61 Carele de luptă și stindardele cu acvile puteau și ele figura, așa cum pe unele tipuri Marte însuși este reprezentat în picioare, ținînd stindardele restituite. Vezi Fuchs [II H 49] și Giard, *Auguste* [II H 52], p. 166 și urm. Această serie e datată în 19—18 î.e.n.

62 O argumentație contrarie e adusă de Krämer [I B 67]. Pentru figura lui „Tiberius", în special, și prototipul ei iconografic, vezi Bastet [II B 1] care o identifică cu Eneas / Augustus.

63 A se vedea în special Crawford, *RRC* [II H 40], nr.448, dar și 452 și 468. Vezi și capitolul I, nota 96.

64 Vezi mai sus trimiterile de la nota 34.

65 Comandanții militari dădeau bătăliile în numele (*auspicium*) împăratului. Ultimul senator răsplătit cu onoarea triumfului a fost L. Cornelius Balbus (în 19 î.e.n.), susținător de nădejde al regimului, dar *homo novus* și nici măcar născut cetățean roman.

66 Vezi mai sus nota 29.

67 *BMC* [II H 18] I, nr. 617 și Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 98 și urm.

68 *BMC* [II H 18] I, nr. 633 și urm. și Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 68 și urm.

69 Vezi Mannsperger [II H 83], Gagé [I J 8], capitolul III și Becher [I B 48]. Pentru discuția despre acest tip Apolo / Augustus în raport cu alte reprezentări

ale lui Apolo care apăreau frecvent în această perioadă, vezi Kraft [II H 73], în special p. 209 și 214 și urm.; se va vedea de asemenea Franke [II H 46], în special p. 162 și urm., Jucker [II H 67] și Albert [II H 1], p. 37 și urm. Pentru Augustus campion al libertății, vezi Welwei [I B 75]. Victoria de la Actium constituie și tema unui relief foarte fragmentar de la Budapesta care-l înfățișează pe Apolo șezînd între o corabie și o procesiune. Strocka sugerează că acesta ar trebui combinat cu un fragment de relief din Gliptoteca Ny Carlsberg pe care se află reprezentat un șarpe [II D 90], în vreme ce Prückner [II D 76] susține că relieful aparținea unei baze pătrate, cele două grupuri de fragmente păstrate aflîndu-se la origine pe laturi diferite. Prückner datează relieful între sfîrșitul domniei lui Tiberius și pînă în cea a lui Claudius; a se vedea în plus și Pekáry [II D 66] care-l pune în legătură cu dedicația templului Divinului Iulius. Vezi de asemenea și Kraft [II H 73], p. 217, nota 2 și Bonanno [II C 20], p. 20 și urm.

70 Vezi Nash [II J 93] II, p. 276 și urm. și Zanker [II J 143], p. 13 și urm., care se referă la întregul program de restructurare a Forului, sub Augustus.

71 Cassius Dio, LI, 1; despre acest monument, vezi Jucker [II H 67], p. 97 și urm., cu trimiterile bibliografice. După Zanker [II J 145], p. 31 și urm. și 40, moneda înfățișează monumentul de pe Palatin.

72 Seria a fost bătută în mai multe monetării din Orient, atît în aur cît și în argint, *BMC* [II H 18] I, nr. 650 și urm. și Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 905 și urm., 928 și urm. și 935.

73 *BMC* [II H 18] I, nr. 624; Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 66 și urm. Pentru arc, a se vedea Nash [II J 93] I, p. 92 și urm. și Zanker [II J 143], p. 8 și urm.

74 Vezi Hammond [I G 35].

75 *BMC* [II H 18] I, nr. 77 și urm.; Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 348 și urm. Pentru arc, vezi Nash [II J 93] I, p. 92 și urm., Zanker [II J 143], p. 14 și urm. și Ritter [II J 109]. Schemele reconstituitive ale celor două arcuri au fost publicate de R. Gamberini Mongenet, fără vreun text explicativ. O foarte bine păstrată Victorie de arhivoltă pare-se că provine de la Arcul partic; ea se află acum la Gliptoteca Ny Carlsberg, nr. inv. 842, F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhaga 1951, nr. 511; Zanker [II J 143], fig. 19. După informațiile date în amintitul catalog, pare-se că sculptura a fost găsită aproape de Castra Praetoria, dar a fost refolosită ulterior, cînd și partea inferioară cu „fasciile" a fost tăiată. Fără prea mare ezitare, ea poate fi pusă în legătură cu alte resturi arhitecturale ale extradosului deschiderii centrale, întrucît o *cyma* lesbiană cu totul

aparte se află acum la extremitatea inferioară a fragmentului cu Victoria. Această *cyma* este degenerată ca formă și se caracterizează prin sărăcăcioasa lucrătură cu sfredelul. Victoria însăși este și ea de realizare frustă, datorată unei mîini chiar stîngace. Comparată cu foarte delicatul capitel „doric" al micii edicule turnate din ciment pe vîrful altor fragmente arhitecturale de lîngă arc (Nash [II J 93] I, fig. 100), întreaga deschidere centrală pare deosebit de divergentă. Sculptura este clasicizantă, dar este ea oare augustană? Poate că această parte a arcului aparține unei restaurări foarte tîrzii datorate unui împărat care a vrut să-l comemoreze pe Augustus sau vreo victorie împotriva parților.

76 Această legendă apare pe o serie bătută în anul 18 î.e.n. deopotrivă în aur și argint, înfățișînd un arc de triumf cu trei deschideri, de un aspect ceva mai obișnuit: *BMC* [II H 18] I, nr. 427 și urm.; Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 1228 și urm. Diferența de reprezentare se datorează desigur ignoranței gravorului matriței, întrucît seria nu a fost bătută în monetăria de la Roma.

77 Acest subiect, dimpreună cu emisiunile de bronz, sînt special tratate de Grant [II H 54]. Limbajul edictelor demonstrează și el că Augustus dorea să guverneze prin *auctoritas*, vezi Benner [I D 4], p. 14 și urm.

78 *BMC* [II H 18] I, nr. 126; Giard, *Auguste* [II H 52], p. 115.

79 *BMC* [II H 18] I, nr. 316; Giard, *Auguste* [II H 52], p. 188. A fost bătut la Caesaraugusta (Zaragoza), în Spania. Tipul se regăsește în mai multe variante în argint. Pe unele dintre ele figurează Victoria cu scutul, în zbor.

80 O bună analiză a utilizării acestor virtuți aparține lui Scott Ryberg [I G 64]. Pentru virtuțile imperiale, în genere, vezi Charlesworth [I G 16] și Wallace-Hadrill [I G 79]; despre cult, a se vedea Fears [I G 26]. Despre Victoria cu scut, vezi Hölscher [II K 33], p. 102 și urm. Copia scutului descoperită la Arles a fost reprodusă de Zanker [II J 143], fig. 11 și Kähler [II A 26], pl. 119. A se vedea de asemenea, mai sus, capitolul I, nota 25.

81 Pentru Victoria din Curia, vezi Hölscher [II K 33], p. 6 și urm. Despre controversa referitoare la aceste efigii ale zeilor, vezi Sheridan [I J 25] și Pohlsander [I J 23].

82 *Monumentum Ancyranum*, 20, 4. Referitor la programul edilitar religios al lui Augustus, cu toate aspectele sale ideologico-politice, vezi Gros [II J 50]. O introducere la viața religioasă din această perioadă este datorată lui Ogilvie [I B 71]; a se vedea în continuare referințele bibliografice de la notele 47, 86 și 138 ale acestui capitol.

83 În general, pentru noua clasă de administratori, a se vedea Earl [I G 21], capitolul IV, precum și Wiseman

[I D 41], iar pentru întreaga perioadă imperială, Millar [I D 26], capitolul VI, dar și replica lui Bleicken [I G 10]. Dorința de sporire a natalității se referea la întreaga societate romană. Același motiv a dus mai tîrziu și la instituirea rețelei de ajutor social, *alimenta*; vezi Bourne [I E 6] și Duncan-Jones [I E 14], capitolul 7. Privilegiile erau destinate totuși straturilor superioare ale societății, care aveau, evident, nevoie de mai multă încurajare, vezi Hopkins [I E 17], p. 124 și urm. În genere despre legislația în acest domeniu a se vedea Frank [I B 59] și Csillag [I B 56]. Pentru teoria otrăvirii cronice cu plumb a păturilor sociale de sus, vezi Gilfillan [I E 26]. A se vedea de asemenea în genere și Salmon [I E 43].

84 Pentru declinul nobilimii, vezi Syme [I B 35], p. 490 și urm.

85 Membrii acestui cerc puteau spune tot ce gîndeau, fără a ține seama de morala oficială, după cum stilul lor de viață nu era cîtuși de puțin ireproșabil, vezi Griffin [I B 60].

86 Vezi Latte [I J 16], capitolul XI și Liebeschuetz [I J 17], capitolul II. Pentru cultul imperial a se vedea referințele bibliografice de la notele 47 și 138 ale acestui capitol.

87 *BMC* [II H 18], I, nr. 691 și urm.; Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 908 și urm. Moneda era de fapt o tetradrahmă, echivalentă în acel timp cu 3 denari romani. Tipul se leagă mai ales de contextul numismatic al Asiei Mici apusene, avîndu-și antecedentele în epoca elenistică; pe el figurează, la un format ceva mai mare, *cista mystica* folosită în cultul lui Dionisos. Pentru acest tip monetar, în special sub Augustus, vezi Sutherland [II H 120]. Pentru reprezentarea Păcii, a se vedea și Kraft [II H 73], p. 247 și urm.

88 Helbig [II A 23] I, nr. 156. Toți împărații care au urmat au fost membri ai acestui colegiu sacerdotal. Despre Frații Arvali (*Fratres Arvales*), vezi Latte [I J 16], p. 65 și urm. și 310 și urm.

89 Lucrarea de bază privitoare la Altarul Păcii este încă cea a lui Moretti [II D 61]. O temeinică trecere în revistă a problemelor legate de interpretarea monumentului o datorăm lui Toynbee [II D 95]. Bibliografie mai recentă, a se vedea Helbig [II A 23] II, nr. 1937 (E. Simon), Borbein [II D 5]. Cele mai recente lucrări aparțin lui Büsing [II D 12], Kleiner [II D 41], Pollini [II D 72], capitolul II, și Torelli [II D 94], capitolul II. Pentru legătura dintre altar și cadranul solar al lui Augustus, a se vedea Buchner [II J 20] și *idem*. [II J 21].

90 Buchner [II J 20], p. 359 și urm. a emis ipoteza că durata construcției a fost în realitate numai de un an și jumătate.

91 Despre această tradiție, în general, a se vedea Koeppel [II D 44], iar pentru bibliografie, *idem*. [II D 43]. O traducere lărgită a lucrării lui Torelli [II D 94] se află acum sub tipar, cu titlul: *Reliefs storici romani*; aceeași este și tema cărții lui T. Hölscher, în curs de apariție în seria *Handbuch der Archäologie* (HdArch).

92 Hölscher [II D 94], p. 29 și urm.

93 Buchner [II J 20] și *idem*. [II J 21].

94 O vastă piață mărginită de clădiri sumbre a fost creată în jurul mausoleului pentru a „reînvia splendoarea apusă a Romei", iar în acest scop au fost demolați 27000 de metri pătrați de oraș. Trista poveste a acestei reamenajări este relatată de Kostof [II J 73]; despre Ara Pacis în special, a se vedea p. 303 și urm.

95 La începutul anului 1982 fațada estică a fost curățită și restaurată științific: vezi La Rocca [II D 47], p. 63 și urm. Se intenționează continuarea acestei lucrări.

96 Despre sacrificiu și în special despre contextul său tematic, a se vedea Scott Ryberg [II K 75], capitolul IV, în special p. 41 și urm.

97 Vezi capitolul I, nota 156.

98 Cu greu va fi constituit friza Partenonului un model direct. Prin amplasarea ei ieșită din comun, la extremitatea superioară a părții exterioare a cellei templului Atenei, sub un unghi defavorabil și în semiîntuneric, semnificația ei pentru antichitate nu corespunde celei pe care i-o dăm astăzi. Totuși legătura cu Atena este limpede și mulți cercetători cred că pot identifica prototipul formei arhitecturale a complexului altarului într-un altar din veacul V î.e.n. din agora ateniană, loc care, ca și restul cetății, se caracterizează dealtminteri printr-o extinsă activitate edilitară și de restaurare augustană, vezi Geagan [II J 45], p. 378 și urm. Pentru acest altar, Altarul celor doisprezece zei, a cărui primă fază datează încă de pe vremea lui Pisistrate, a se vedea Thompson și Wycherley [II J 127], p. 129 și urm. Despre activitatea constructivă a lui Augustus în Agora, a se vedea Travlos [II J 129], p. 28 și urm., cu trimiteri bibliografice. Cît privește comparația dintre aceste monumente clasice și Ara Pacis se va vedea pentru o mai amplă informare Borbein [II D 5], cu bibliografie. În plus, vezi mai jos trăsăturile artei augustane. Foarte recent, Torelli [II D 94], p. 30 și urm. a pus în legătură planul Altarului Păcii cu un *templum* augural, săpat în orașul Bantia din Apulia.

99 În mod independent unul de celălalt, atît Pollini [II D 27], capitolul II, cît și Torelli [II D 94], capitolul II, au subliniat aspectul augural; în consecință, Pollini, p. 88 și urm., cu o reconstituire la pl. VI, a sugerat că Augustus ținea în mîna dreaptă un *lituus*.

100 Cicero, *Despre cercetarea haruspiciilor*, IX, 19; vezi și Lind [I G 51] p. 250 și urm. Despre utilizarea concep-

tului în propaganda imperială, vezi Charlesworth [I G 15] şi Ulrich [I G 74], *passim*.

101 Ipoteza, care este departe de a fi unanim acceptată, a fost avansată de Hanell [II D 32].

102 Vezi A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae*, XIII, 2, Roma 1963, p. 433. Legătura dintre Ara Pacis şi templul lui Ianus a fost subliniată de multe ori, mai în urmă foarte insistent de Torelli [II D 94], capitolul II, în special p. 35.

103 Portretul fiind în relief, motivul capilar al cleştelui de crab se află deplasat în partea stîngă a frunţii. Este greu de admis că portretul ar aparţine unui problematic tip subsidiar, numit „tipul Forbes" sau „tipul Pietas"; vezi Catalogul expoziţiei de la München şi Berlin [II C 18], p. 51; despre tipul Forbes, care este vechiul tip D al lui Brendel, a se vedea Hausmann [II C 69], p. 550 şi urm. Jucker în *Gesichter* [II C 56], p. 52 şi urm. îl denumeşte „tipul Ara Pacis", ceea ce nu este exact deoarece desenul schematic din fig. 4, adaptat după catalogul menţionat [II C 18], nu corespunde dispunerii reale a meşelor de pe fruntea lui Augustus, aşa cum este el redat pe friza de pe Ara Pacis: vezi, de pildă, Bonanno [II C 20], pl. 53.

104 Despre portretele lui Agrippa se va vedea Johansen [II C 79], Toynbee [II C 135], p. 63 şi urm. şi, mai recent, Fabbrini [II C 40]. Pentru folosirea în scopuri politice a portretelor sale, vezi Roddaz [II K 66].

105 Nu ştim de fapt cu certitudine dacă o mai mare sau mai mică parte a persoanelor etichetate în mod obişnuit drept „familia lui Augustus" nu sînt în realitate simpli reprezentanţi ai poporului roman. Restaurările drastice au creat şi ele probleme; pare-se că relieful a fost modificat încă în antichitate. Pupilele şi irişii ochilor bărbatului din faţa lui Augustus sînt redate plastic. Tot aşa este sculptat şi ochiul drept al lui Augustus însuşi, iar obrazul şi bărbia principelui vădesc semne ale intervenţiei stîngace cu dalta (a se vedea, de exemplu, L. Budde, *Ara Pacis Augustae*, Hanovra, 1957, pl. 8, negativul de la Deutsches Archäologisches Institut Rom, nr. 1587). În multe locuri, cu precădere acolo unde suprafaţa a fost expusă intemperiilor, ca pe spatele scroafei de pe relieful lui Eneas, se văd bine urmele gradinei. Este greu de crezut că monumentul a fost lăsat nefinisat; mai probabil este că a fost ulterior retu at, cu prilejul unei restaurări ca aceea prilejuită de sărbătorirea milenarului Romei, în 248. Capul lui Augustus nu a fost brutal alterat, probabil şi datorită faptului că chipul acestui personaj central era încă destul de bine cunoscut, după cum se poate constata din emisiunea comemorativă pe care Traianus Decius sau Trebonianus Gallus au fost în stare să o mai bată (*RIC* [II H 101] IV, 3, nr. 77 şi urm.; Schulten [II H 109],

nr. 312 şi urm.). Bonanno [II C 20], p. 32 şi urm., a emis ipoteza că restaurarea va fi avut loc între 132 şi 140, cînd în jurul monumentului s-a ridicat un zid de protecţie menit să-l apere de creşterea depunerilor de pămînt. Dar în acea perioadă ne-am fi aşteptat totuşi la o mai calificată intervenţie. Despre portretele postume ale lui Augustus, a se vedea Heintze [II C 71].

106 Despre mult discutatul iluzionism în relieful istoric roman, a se vedea Koeppel [II D 44], cu trimiterile bibliografice. Este totuşi greu să fim de acord cu Koeppel asupra opiniei sale că fundalul gol al reliefului ar face iluzionistă friza procesiunii de pe Ara Pacis, vezi p. 528 şi urm.

107 Vezi totuşi şi Galinsky [I G 32], capitolul V, şi foarte recent Gesztelyi [II K 29].

108 Pentru atare tradiţie a se vedea Weiss [I B 42] şi Brind' Amour [I J 3].

109 Honos împreună cu Virtus figurează pe o monedă din 70 î.e.n., pe al cărei revers se află Italia şi Roma strîngîndu-şi mîinile (*RRC* [II H 40], nr. 403). S-a sugerat şi identificarea tînărului cu Geniul poporului roman; despre acest subiect a se vedea Torelli [II D 94], p. 37 şi urm.

110 A se compara şi cu reprezentarea zeiţei Roma şezînd şi ţinînd în mînă o Victorie, relief de pe altarul gintei Augusta aflat acum la Muzeul Bardo: Poinssot [II D 71], p. 13 şi urm. şi Vermeule [II K 82], în special p. 84 şi urm.; a se vedea de asemenea Knoche [II K 43], în special p. 163 şi urm. şi Mellor [I J 19], în special p. 101 şi urm.

111 Vergilius se referă de obicei la Eneas cu numele de Pius Pentru acest personaj a se vedea Galinsky [I G 32], capitolul I, şi Binder [I B 51]. Mai mult despre mitul lui Eneas, în capitolul I al prezentei lucrări, p. 38 şi notele 41 şi 100. O replică de dimensiuni colosale a portretului lui Eneas, datînd din veacul I al imperiului, s-a încercat a fi identificată în Gliptoteca Ny Carlsberg, vezi Riis [II C 122]. La acest portret meşele de pe frunte sînt subtil redate ca o copie inversată a celor în formă de cleşte de crab ale lui Augustus.

112 Vezi mai sus trimiterile de la capitolul I, nota 101.

113 Plinius, *Ist. nat.*, XXXIV, 23; de asemenea Gellius, *Nopţile attice*, VI, 12.

114 Dionis din Halicarnas, *Istoria romană*, I, 57, 1. Despre Dionis ca purtător de cuvînt al lui Augustus, vezi Martin [I B 69].

115 Horatius, *Ode*, III, 14, 3. Despre Penaţi, vezi Latte [I J 16], p. 89 şi urm. şi 108, iar pentru valoarea lor simbolică, Alföldi [I A 1], p. 258 şi urm., Galinsky [I G 32], în special p. 146 şi urm., iar mai de curînd Radke [I J 24]. Penaţii sînt şi ei legaţi de *heroon*-ul

pentru Eneas, așezat în Lavinium, vezi Sommela [II J 118].

116 Vezi Formigé [II J 41]. Despre trofeu și relațiile acestuia cu mentalitatea greacă și romană, a se vedea mai sus, capitolul I, nota 53.

117 Un exemplu tipic este arcul de la Arles: vezi von Gladiss [II J 47], pentru simbolistica acestuia, în legătură mai ales cu monumentele din Roma însăși, a se vedea în special p. 76 și urm. Despre acest subiect, în genere, se va consulta Prieur [II J 103].

118 Pentru cîteva exemple de motive adoptate de arta privată de la cea oficială, se va vedea Laubscher [II K 46]. Despre evoluția generală a arhitecturii în partea occidentală a imperiului, sub raportul relațiilor reciproce și al prototipurilor în această perioadă critică, vezi Ward-Perkins [II J 133] și *idem*. [II J 135]; a se vedea de asemenea Drerup [II J 34] și, mai jos, trimiterile de la nota 173.

119 Situația este mai clară în ce privește Atena și Efes-ul, ambele grav distruse de războiul mitridatic. Pentru Atena, a se vedea mai sus nota 98, iar pentru Efes, Alzinger [II J 2]. În genere, pentru monumentele augustane din această perioadă în teritoriile grecești, vezi Giuliano [II A 19], *passim* și Vermeule [II A 51], în special p. 169 și urm. A se vedea de asemenea Hanfmann [II J 52], p. 57 și urm. Pentru relațiile politice, vezi Bowersock [I B 52].

120 Vezi Borchhardt [II D 6]; o cuprinzătoare publicație se află acum sub tipar: Ganzert [II D 23].

121 Vezi Chaumont [I A 7], p. 77 și urm.

122 Multe statui ale membrilor casei imperiale au fost de asemenea descoperite în cetățile liciene, vezi Vermeule [II A 51], p. 480 și urm. Cu toate că nu lipseau revoltele, orașele Ligii liciene se arătau deosebit de prietenoase față de Roma, vezi Magie [I A 12] I, p. 516 și urm. Abia după 43 e.n. regiunea a devenit provincie romană.

123 Această interpretare aparține lui Jürgen Borchhardt care mi-a expus-o în cursul unei discuții. Un argument suplimentar în sprijinul ei îl constituie folosirea tipică a burghiului pentru separarea buzelor, vezi, de pildă, [II D 6], fig. 14, pe care o întîlnim frecvent la portretele din această zonă, de exemplu: Inan și Rosenbaum [II C 76], nr. 4 (Augustus), 16 (Agrippina cea Bătrînă) și 20 (Marcus Antonius), împreună cu Caligula de la Gliptoteca Ny Carlsberg, care este invocat drept punct fix sub raportul stilului și care provine din această zonă: Poulsen [II C 116] I, nr. 54; Inan și Alföldi-Rosenbaum [II C 77], nr. 15.

124 „Geme" este numele dat frecvent intaliilor și sigiliilor gravate în adîncime și „camee" celor gravate în relief. Materialul îl constituie, de obicei, pietrele semiprețioase (vezi mai jos), dar se putea utiliza și sticla, deopotrivă monocromă sau în straturi divers colorate. Pentru gemele romane lucrarea de referință este cea a lui Richter [II G 9]. Despre cameele imperiale a se vedea în plus Zadoks-Josephus Jitta [II G 14] și Möbius [II G 7]. Despre arta gravării gemelor în perioada de tranziție de la republică la imperiu, a se vedea Vollenweider [II G 12], iar pentru gemele cu portrete din vremea republicii, în special *idem*. [II G 13].

125 Și alte clădiri publice îndeplineau deopotrivă funcția de muzee, vezi Strong [II K 80].

126 Vezi mai sus nota 41.

127 A se vedea Scullard [I A 21], p. 259 și urm., cu trimiterile bibliografice, precum și Whitehorse [II A 55] și Warmington [I E 48], p. 234 și urm.

128 Richter [II G 9], nr. 539. În timpul ultimului război mondial crucea și cameea au fost grav avariate.

129 Aceasta se aplică în special la cea mai mare dintre toate cameele imperiale, „Marea camee a Franței", aflată la Cabinetul de medalii de la Paris, care cuprinde cu totul 24 de figuri: Richter [II G 9], nr. 502. În vreme ce majoritatea cercetătorilor au interpretat figura centrală șezînd pe tron ca Tiberius, în ipostaza lui Jupiter, nici una din celelalte treisprezece figuri-portrete nu a fost identificată cu certitudine, controversate fiind încă destinația și datarea cameei. Cea mai recentă trecere în revistă a problematicii acestei piese cuprinde și o listă impresionantă a diverselor interpretări ale monumentului: Jucker [II G 4]. Pentru chestiunea retușurilor a se vedea în special Jeppesen [II G 3].

130 Richter [II G 9], nr. 501 și Kähler [II G 5].

131 Suetonius, *Divinul Augustus*, 94, 5 și 94, 12. Pentru semnificația simbolică a capricornului, a se vedea mai de curînd Dwyer [II K 20], în special p. 68 și urm. Despre astrologia romană, în general, a se vedea Cramer [I F 6].

132 *BMC* [II H 18] I, nr. 508 și urm.; Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 1685 și urm., bătute la Lyon în 13—14 e.n., deopotrivă în aur și argint, cu portretul lui Augustus pe avers.

133 Pentru această perioadă a carierei lui Tiberius, a se vedea Levick [I B 90], p. 47 și urm. Ziua triumfului este sigură dar anul este controversat, vezi Summer [I C 35], p. 274, nota 107.

134 Despre reprezentările barbarilor cu precădere în vremea principatului, a se vedea Levi [II K 47].

135 Se mai recurge și astăzi la procedeul perspectivei ierarhice, la reprezentarea unor persoanaje importante la dimensiuni mai mari decît cele ale cetățenilor de rînd.

136 Vezi Hesberg [II K 32], p. 949, fig. 22—23; Fishwick [I H 8], p. 1204, cu trimiteri bibliografice, și mai de curînd Turcan [II J 131]. Se va vedea de asemenea și Alföldi [II K 3], p. 37. Spre deosebire de marea majo-

ritate a monumentelor augustane din regiune, altarul nu e lucrat în calcar local, ci în marmură de import. Fragmentele expuse acum în Muzeul din Lyon reprezintă ghirlande de frunze şi ghinde de stejar, executate în basorelief. Calitatea execuţiei este aleasă, dar schematică, pentru a nu spune uscată şi pare că ea se va fi bazat pe un model bidimensional, poate desene trimise de la Roma.

137 Altarul apare pe reversurile monedelor de bronz cu începere din jurul anului 10 î.e.n. până în vremea lui Nero. Sub Augustus, monedele în chestiune sînt cele din Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 1472 şi urm. şi 1695 şi urm.

138 Vezi Latte [I J 16], în special p. 306 şi urm. şi Bömer [I H 3], în special p. 100 şi urm., iar pentru perioadă, în general, Habicht [I H 11]; ca introducere la cultul imperial în partea orientală a imperiului, a se vedea şi Tuchelt [II J 130]. Vor fi consultate, în plus, şi referinţele bibliografice de la nota 47. Despre simbolistica altarelor cu lari, vezi Zanker [II B 33], iar pentru geniul împăratului în artă, a se vedea cu precădere Kunckel [II K 45], p. 22 şi urm.; de asemenea şi Gonzenbach [I H 10].

139 Richter [II G 9], nr. 474. Diadema de aur de deasupra celei antice filiforme a fost adăugată în evul mediu sau mai tîrziu şi decorată cu geme. Un singur cap de marmură al lui Augustus, aflat acum la Stuttgart, poartă diademă filiformă şi aceasta fiindcă provine din Egipt, unde Augustus, ca moştenitor al Ptolemeilor, era considerat rege: vezi Bonacasa [II C 21], p. 230, pl. 109, 2. Nu este posibil ca diadema să indice divinizarea, de vreme ce aceasta e semnificată, ca pe monede, prin coroana radiată. În atare ipostază Augustus apare pe Marea camee a Franţei şi pe cameea de la Viena cu Livia ţinînd un bust al răposatului împărat: Richter [II G 9], nr. 502 şi 486. Jucker, [II C 86], p. 669 şi urm., a emis de curînd ipoteza că portretul de la Stuttgart (fig. 1 a — 1e) este un portret ptolemaic retuşat, aşa cum, afirmă tot el, diadema de pe cameea Blacas-Strozzi este o coroană de frunze refăcută (fig. 2 a — 2 b). Pentru portretul lui Augustus ca faraon, bazat pe tipul Actium, a se vedea Strocka [II C 130]. Tendinţa frecventă şi deseori cu totul neîntemeiată de a data gemele tîrziu o reîntîlnim şi în cercetarea asupra portretisticii (a se vedea mai sus nota 37).

140 Vezi Habicht [I H 11], p. 85 şi urm. şi Fears [I G 23], în special p. 207 şi urm., iar pentru cultul lui Jupiter în atare context, *idem*, [I G 24], p. 47 şi urm.; vezi de asemenea Pietrusinski [I B 73]. Pentru reprezentarea împăratului ca Jupiter în statuarie, vezi Niemeyer [II K 56], p. 59 şi urm. Statuile jupiterice ale lui Augustus sînt probabil postume.

141 Vezi Bickerman [I H 2], p. 3 şi urm. Experienţa individuală a fiecăruia era, desigur, influenţată şi de poziţia sa socială. Despre atare subiect se va vedea şi Price [I H 17].

142 Vezi mai jos, capitolul III, p. 203 şi nota 56.

143 *Ist. nat.*, XXIX, 8, 20. În acelaşi sens, cuvintele *rex* şi *regius*, referindu-se în special la costumul triumfal al împăratului, au fost folosite la curte încă din vremea lui Claudius: vezi Alföldi [II K 2], în special p. 143 şi urm.

144 Suetonius, *Divinul Augustus*, 99; vezi mai sus şi nota 85.

145 Nash [II J 93] I, p. 401 şi urm., Coarelli [II J 28], p. 107 şi urm. şi Colini [II J 31]. Aspectele ideologice ale Forului sînt discutate de Zanker [II J 141]. Mărturiile literare au fost adunate de Lugli [II J 81], VI, 1, 1965, cartea XVI, p. 15 şi urm.

146 Cea mai recentă lucrare despre forurile imperiale se datorează lui Bauer [II J 8].

147 Pentru montarea unor astfel de expoziţii, a se vedea, în genere, Pape [II K 57] şi Pollitt [II K 62], p. 166 şi urm., iar despre Forul lui Augustus, în special p. 163 şi urm.; Zanker [II J 141], p. 23 şi urm., dar şi Strong [II K 80].

148 Vezi în special *Dialogul despre oratori*, 38, 2 şi 41, 5. Despre retorica în aceste vremuri, vezi Kennedy [I F 8], în special capitolul 4.

149 Iuvenal, X, 147 şi urm.

150 Despre aceasta vezi Forbes [I F 7], în special p. 122 şi urm. şi, în genere, despre duşmanii sistemului, MacMullen [I E 32], în special capitolul II.

151 Suetonius, *Divinul Augustus*, 56, 2.

152 Zanker [II J 141], p. 26.

153 *Ist. nat.*, XXXVI, 102.

154 *Fastele*, V, 520 şi urm.

155 Despre planurile recente privitoare la această zonă, a se vedea capitolul V, nota 43.

156 Despre axialitatea unor astfel de complexe, a se vedea cu precădere Jucker [II K 41], p. 3 şi urm. Vezi mai jos şi nota 168.

157 Zanker [II J 141], fig. 47.

158 S-a păstrat şi statuia lui Marte într-o copie mult restaurată şi aflată la Muzeul Capitoliului: Helbig [II A 23] II, nr. 1198; Zanker [II J 141], fig. 49. Pentru semnificaţia simbolică a figurilor de pe baza acestei statui, vezi Zanker [II J 141], p. 18 şi urm., Kraus [II D 45] şi Fittschen [II B 7], precum şi, mai sus, nota 50. Despre cultul lui Marte, în genere, a se vedea Croon [I G 17]. După Jucker, ultima figură din dreapta, ca şi figura centrală de pe relieful de la Ravenna, nu este reprezentarea Divinului Iulius, ci a lui Germanicus; vezi [II C 83], în special p. 253 şi urm.

159 Weinstock [I B 41], p. 370 şi urm.

160 Pentru acest altar se va vedea Nash [II J 93] I, p. 74 şi urm. şi Laubscher [II D 48], p. 73 şi urm. O reproducere detaliată şi de bună calitate a frontonului se află la Zanker [II J 11], fig. 46. M. Torelli, în recenta sa carte [II D 94], p. 76 şi urm., argumentează că templul reprezentat nu este cel al lui Marte Răzbunătorul, ci templul Divinului Augustus de pe Palatin. Pentru frontoanele romane în general, a se vedea Hommel [II B 12], iar pentru templul lui Marte, în special, p. 22 şi urm.

161 Cea mai recentă discuţie asupra datării templului este cea a lui Simpson [II J 117].

162 Baza acestui grup statuar se află în afara zonei în care s-au efectuat săpături. Titlul onorific de Pater Patriae se mai afla înscris în vestibulul casei lui Augustus şi în Curia Iulia.

163 *Monumentum Ancyranum*, 35; Suetonius, *Divinul Augustus*, 58, 1.

164 *Fastele*, V, 526 şi urm.

165 *Eneida*, I, 603 şi urm; VI, 620 şi urm; VI, 847 şi urm. A se vedea şi Earl [I G 21], în special p. 68 şi urm., iar pentru conceptul de *virtus* la Vergilius, Eisenhut [I G 22], p. 77 şi urm .

166 Despre acest subiect se va vedea Balsdon [I F 2], capitolul VIII şi Veyne [I G 77], capitolele III, 7 şi IV, 5—6.

167 Despre acest grup, vezi Fuchs [II K 25], p. 627 şi urm.

168 A se vedea Kyrieleis [II J 76], dispus să vadă în schimb o legătură cu porticul Octaviei, complex parţial păstrat şi aflat între Teatrul lui Marcellus şi Circus Flaminius, în partea sudică a Câmpului lui Marte. Era un ansamblu aproape pătrat de portice, clădit în jurul a două temple de către Q. Caecilius Metellus Macedonicus după triumful său din 146 î.e.n. Augustus l-a restaurat şi i-a dat numele surorii sale, Octavia. Acesta cuprindea o bibliotecă şi o *schola*, fiind deopotrivă şi un vestit muzeu de artă greacă. Pentru respectivul complex, a se vedea Olinder [II J 94] şi Richardson [II J 107]. Despre complexe similare, se va consulta şi Drerup [II J 35].

169 Că Forul lui Augustus a constituit un izvor de inspiraţie pentru posteritate, ne-o dovedeşte, printre altele, desenul lui Antonio da Sangallo cel Tînăr care înfăţişează planul Forului (A. Bartoli, *Monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma, 1917. III, pl. CCLXVII, fig. 452). Întrucît complexul se afla într-o stare de conservare atît de proastă, el a considerat hemiciclurile deschise, aşa cum vor fi mai tîrziu cele din Piaţa Sf. Petru. Despre această piaţă, a se vedea în plus Ch. Thoenes, „Studien zur Geschichte des Petersplatzes", în *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 26, 1963, în special p. 119 şi urm. În noul oraşel E.U.R., clădit de Mussolini în apropierea Romei, planul Pieţii Naţiunilor şi cel al conexei Pieţe Marconi

constituie de fapt repetarea aceleiaşi scheme. Pentru arhitectura monumentală de la Roma în această perioadă, a se vedea F. Sapori, *Architettura in Roma 1901—1950*, Roma, 1953, în special p. 93 şi urm. şi 115 şi urm.; A. Cederna, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma-Bari, 1979 şi Kostof [II J 73] pentru reorganizarea zonei din jurul Mausoleului lui Augustus (vezi mai sus şi nota 94). Propaganda fascistă a identificat întotdeauna pe Duce cu primul principe. În cuvîntarea de la 31 decembrie 1925, Mussolini însuşi proclama: „În cinci ani Roma trebuie să pară minunată tuturor popoarelor lumii; vastă, disciplinată, puternică, aşa cum era pe vremea primului împărat Augustus" [II J 73], p. 284. A se vedea, în genere, pentru substratul mai degrabă eteroclit al arhitecturii vremii, De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari, 1972.

170 Aceasta este ipoteza lui Zanker [II J 141], p. 12, care se referă la Vitruvius, *Despre arhitectură*, I, 1,5. E. Schmidt exprimă o cu totul altă părere în *Gnomon*, 48, 1976, p. 497 şi urm. Despre cariatidele din Forul lui Augustus, a se mai vedea şi Schmidt [II B 25], p. 7 şi urm.

171 Pentru aceste analogii şi pentru altele, vezi Zanker [II J 141], în special p. 10 şi urm.

172 Vezi Zanker [II J 141], p. 11, cu trimiterile bibliografice.

173 Poate că friza mică, cam încărcată şi în tot cazul barocă din interiorul Bazilicii Aemilia, reprezentînd printre alte scene „Răpirea sabinelor" şi execuţia Tarpeiei, este şi ea augustană; vezi Helbig [II A 23] II, nr. 2060 şi Iacopi [II A 25], p. 61 şi urm., de asemenea Borbein [II D 5], p. 258, nota 63 şi Bonanno [II C 20], p. 12 şi urm. Pe motive stilistice ea a fost diferit datată: la sfîrşitul republicii, în vremea lui Augustus, Nero şi Traian. Raţiunea alegerii acestui stil a fost aici de natură pur funcţională, întrucît o friză clasică rafinată ar fi fost „înghiţită" de semiîntunericul încăperii. În acest sens, friza poate fi comparată cu cea foarte clasică din templul lui Apolo de la Bassai-Phigalia, care se caracterizează prin stil ornamental şi expresie dramatică; despre atare friză ca singura sculptată cu figuri în interiorul unui templu grecesc, a se vedea C. Hofkes-Brukker şi A. Mallwitz, *Der Bassaifries*, München, 1975, p. 120 şi urm. Reliefurile de pe Ara Pacis, atît friza cu procesiunea cît şi cele patru panouri, sînt de obicei considerate ca exprimînd un stil neambiguu, caracterizat mai degrabă prin vag definita „adîncime spaţială". Faptul este, în tot cazul, valabil doar pentru panouri. Pentru analiza diferitelor elemente

stilistice pe benzile sculptate, a se vedea Börker [II D 7]. Multe din elementele arhitecturale ale perioadei își au originea în reliefurile funerare din perioada clasică și au fost cu siguranță răspândite de atelierele sculpturale neoattice: vezi Sauron [II K 69] și *idem.* [II K 70]. Pentru marea varietate stilistică și tipologică a decorației arhitecturale a templului lui Castor, în contextul arhitecturii augustane, a se vedea Strong și Ward-Perkins [II J 122]; vezi și Gros [II J 50], capitolul VI. Argumentele lui Strocka [II D 90] în favoarea restituirii reliefului de la Actium perioadei augustane sînt cu totul întemeiate (vezi mai sus nota 69). Oricum, din punct de vedere tematic, ele nu țin de epoca lui Tiberius. Incongruențe stilistice asemănătoare se întîlnesc și la portretul lui Augustus (vezi mai sus nota 37). Mai multe contribuții importante se găsesc și în actele Colocviului de la Roma, de curînd publicate [II A 3]; vezi și Froning [II K 24].

174 Mulajele de ipsos au jucat desigur un rol crucial și în acest caz. Mulajele erau folosite pe scară largă de către copiștii romani în același fel în care sînt utilizate de sculptorii moderni. Romanii puteau de asemenea combina mulaje de ipsos ale operelor timpurii, creînd noi forme în statuarie. O mare descoperire de astfel de mulaje după originale grecești, acoperind întregul răstimp de la stilul sever la perioada elenistică, a fost făcută la Baiae. Aceste mulaje sînt foarte sparte, dar din fericire nu au fost deteriorate de apă, vezi Schuchardt [II B 26]. De curînd s-a organizat o expoziție cu tot acest material al cărei catalog este datorat lui Hees-Landwehr [II B 11].

175 Marea difuziune a stilului neoclasic la sfîrșitul perioadei republicane trebuie să se fi datorat gustului clasei romane superioare. Despre acest subiect vezi Froning [II K 24], p. 8 și urm., precum și diferite articole în actele Colocviului de la Roma [II A 3.]

176 Arta oficială ahemenidă nu mai este pe drept cuvînt atît de mult disprețuită pentru lipsă de originalitate, așa cum era cazul în trecut; vezi Nylander [II A 32].

177 Această problemă împreună cu cea generală a definirii conceptului de artă romană au fost, desigur, îndelung dezbătute. A se vedea discuția la Brendel [II A 8], în special p.6 și urm. și 72 și urm.; a se vedea și Schefold [II A 44]. Pentru o mai recentă discuție în lumina tradiției italice, a se vedea Felletti Maj [II K 22], dar în ce privește definirea conceptului și recenzia lui T. Hölscher în *Gnomon*, 53, 1981, p. 67—74. Pentru conceptul de „clasicism", în special, vezi Richter [II K 65] și, în plus, Sichtermann [II K 77], Trillmich [II B 30], Zanker [II B 34] și *idem.* [II B 35]. De mare importanță sînt de asemenea lucrările sociologizante ale lui Bianchi Bandinelli [II A 4] și [II K 8], *passim.* Discuția este strîns legată și de cea asupra originii portretului roman, vezi mai sus capitolul I, cu trimiterile bibliografice.

178 Predominanța obîrșiei elenice era mare în special în cazul anumitor categorii de artiști, ca sculptorii, vezi Richter [II C 120] și Toynbee [II A 49]. Pentru reconstituirea activității unui atelier itinerant, de la Roma pînă în Gallia, în epoca augustană, vezi Kleiner [II A 28].

179 Despre acest subiect se va vedea Jucker [II K 41], Pollitt [II K 61] și *idem.* [II K 62], precum și Sichtermann [II K 77], iar mai de curînd Vermeule [II B 31]. Despre statutul social al artistului roman se va consulta Toynbee [II A 49].

180 Despre politica succesorală a lui Augustus se va vedea Syme [I B 35], capitolele XXIII, XXVII și XXVIII; se va consulta de asemenea Corbett [I B 55]; o bună trecere în revistă a problematicii și cercetării, la Earl [I B 58], p. 177 și urm.

181 *Anale*, I, 10. Robert Graves a abordat atît de strălucitor și de atrăgător această temă în romanul său *Eu, Claudius împărat.*

182 Mai recent, Balty [II C 5].

183 Suetonius, *Claudius*, 1.

184 Devenise imediat limpede că adopțiunea lui Agrippa Postumus, al cărui nume arată că se născuse imediat după moartea lui Agrippa, fusese o greșeală. Cea mai asiduă preocupare a sa era pescuitul. A fost repede exilat și averea lui confiscată. Pentru problemele referitoare la adopțiunile din anul 4, a se vedea Instinsky [I B 64], Levick [I B 68]. Se va vedea în plus și nota 180 (mai sus).

185 Tema este amplu investigată de Kiss [II C 91], cu toate că această lucrare nu a împrăștiat cîtuși de puțin ceața confuziei. Pentru Gaius și Lucius Caesar se va vedea și Zanker [II C 150], p. 47 și urm. și Fittschen [II B 8], p. 34 și urm., precum și Krinzinger [II C 94], Simon [II C 127] și Gross [II C 62]; vezi de asemenea Jucker [II G 4], Balty [II C 5], cu trimiterile bibliografice, iar mai de curînd Massner [II C 104], capitolul III.

186 *BMC* [II H 18] I, nr. 108; Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 529.

187 *BMC* [II H 18] I, nr. 498 și urm.; Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 1457 și urm.

188 *BMC* [II H 18) I, nr. 513 și urm.; Giard, *Auguste* [II H 52], nr. 1648 și urm. Despre reprezentările pe geme ale aceluiași subiect, se va vedea Vollenweider [IIK 84].

189 Vezi *Monumentum Ancyranum*, 14, 2, precum și comentariul lui Brunt și Moore asupra aceluiași monument [I C 28], p. 56 și urm.

190 Jocurile au fost neobișnuit de spectaculoase. Știm, printre altele, că în Circus Maximus existau 260 de lei, iar în Circus Flaminius 36 de crocodili. Se mai menționează și un *Ludus Troiae* și mai multe *Ludi Martiales*. A se vedea Zanker [II J 141], cu trimiterile bibliografice.

191 Dessau, *Inscriptiones Latinae Selectae*, I, nr. 137.

192 Suetonius, *Tiberius*, 23.

193 Pe unele portrete motivul cleștelui de crab lipsește cu desăvîrșire. Pentru portretul lui Tiberius se va vedea Polacco [II C 111], iar pentru portretele de dinaintea urcării pe tron, mai ales, Kiss [II C 91], p. 71 și urm. și Massner [II C 104], p. 48 și urm. și 66 și urm.

194 Despre schimbarea de regim din anul 14 se va vedea Timpe [I B 96], capitolul II, și, în genere, despre ordinea succesiunii, Béranger [I D 5] și Parsi [I G 58]. Pentru jurămîntul de credință a se consulta Herrmann [I G 38], capitolul IV.

III
IULIO-CLAUDII

Tiberius

Pare a fi în afara oricărei îndoieli că Augustus era cît se poate de nemulțumit de unica alegere posibilă a unui urmaș. Pe fiul său adoptiv îl socotea un pedant insuportabil și este semnificativă remarca pe care se spune că a lăsat-o să-i scape pe patul de moarte (Suetonius, *Tiberius*, 21): „Vai de poporul roman ajuns să se sprijine pe fălci care mestecă atît de încet." Într-adevăr, Tiberius are o față de pedant, cu gura mică și buzele strînse (fig. 52). Pe de altă parte era un administrator cu experiență și un general capabil, așa că imperiul cu greu ar fi putut fi lăsat pe mîini mai bune.[1]

Tiberius avea o presă proastă, împărțind în acest sens soarta urmașilor săi dinastici, deși mulți din acești împărați au fost buni cîrmuitori. Istoria respectivei perioade a fost scrisă cu precădere de către aristocrația senatorială ori de persoane legate de acea clasă, oameni ca Tacit, Suetonius și apoi, mai tîrziu, Cassius Dio. Dintre toate s-a impus imaginea întunecată ieșită din pana lui Tacit.[2] Aristocrația senatorială constituia singura alternativă la regimul imperial și reprezenta unica lui opoziție. Ea își vedea puterea considerabil micșorată și pe ea însăși umilită în nenumărate chipuri de-

oarece împărații iulio-claudici guvernau în mare măsură prin intermediul acelor *homines novi*, recrutați din ordinul ecvestru și din rîndul plebei. Aici se afla marele rezervor de forțe, așa cum întrevăzuse mai înainte Augustus, și pentru ca problema să poată fi privită pe ambele fețe vom da cuvîntul istoricului contemporan Velleius Paterculus, un afirmativist, el însuși parvenit din rîndul municipalității italice[3]: „Sarcinile importante cer oameni de nădejde și este de mare însemnătate pentru stat ca acei de al căror serviciu are nevoie să capete ranguri înalte și ca utilitatea să fie întărită de autoritatea oficială."

Poate că cel mai ofensant lucru pentru nobilime era puterea dobîndită treptat de liberții familiei imperiale, pe lîngă influența tot mai covîrșitoare a cercului de prieteni și consilieri. Referindu-se cu precădere la domnia lui Tiberius, Cassius Dio deplînge faptul că deși toate chestiunile importante erau în prealabil discutate deschis în senat, hotărîrile se luau cu ușile închise în consiliul împăratului.[4]

La tabloul întunecat datorat lui Tacit pot fi adăugate „cronicile de scandal" ale lui Suetonius.[5] Oricum, membrii familiei imperiale se aflau în cele mai proaste relații unii cu alții și, dacă în vremea lui Augustus mai existau dubii cît privește cauzele naturale sau nu ale nenumăratelor decese, acum familia se extermina într-adevăr pe ea însăși!

Dacă Augustus se împotrivea să treacă titlul de *Princeps* asupra lui Tiberius, acesta se împotrivea la rîndu-i să-l primească. Atît Tacit cît și Suetonius susțin, desigur, că era un ipocrit, dar propaganda își pierduse vitalitatea și intensitatea caracteristice perioadei anterioare. Cert este că Tiberius detesta zorzoanele cu care începuse a fi împopoțonat principatul. Era deci reticent în a primi însemne onorifice, iar atunci cînd pe monedele sale vedem apărînd scutul virtuții și cununa de stejar este limpede

că avem de a face cu simboluri referitoare la personalitatea lui Augustus. Pe linia aceleiași conduite nu a îngăduit să i se spună *Pater Patriae* și, în deplină concordanță cu atare purtare, Suetonius *(Tiberius,* 27) notează că n-a acordat niciodată vreo audiență din litieră spre a nu-l umili pe solicitant și că s-a înfuriat cînd un senator i s-a adresat odată cu apelativul de *dominus* („stăpîn"), ce amintea de regii elenistici, și era folosit de sclavi dacă aceștia vorbeau cu stăpînul lor. Mai tîrziu, într-adevăr, *dominus* a fost adoptat ca formă de a te adresa împăratului.

În aceeași măsură în care senatorii se ploconeau în fața împăratului în vreme ce îl urau, acesta îi detesta pentru servilismul lor. Se spune că părăsind curia ar fi rostit în greceşte: „Oamenii ăștia, cît de pregătiți sînt pentru sclavie!"[6]

Tiberius a fost un auster și conștiincios slujitor al binelui public; el a continuat cu loialitate forma de guvernămînt a predecesorului său, contribuind astfel la consolidarea sistemului politic al principatului, proces care dealtminteri marchează perioada următoare. Cu propriile lui cuvinte: *„Principes mortales, rem publicam aeternam esse"*, „împărații sînt muritori, statul este etern."[7]

Situația lui Tiberius nu era în mod cert printre cele mai de invidiat. Mare parte din entuziasmul efervescent de la începutul Vîrstei de aur a lui Augustus se evaporase. N-avea nici un Vergilius, un Horatius sau un Livius care să-i brodeze cu floricele principatul. Reflectînd atare stare de lucruri, monedele lui Tiberius sînt printre cele mai insipide pe care le-a putut emite imperiul, cu foarte puține tipuri și în genere destul de neutre.[8] Pe lîngă însemnele onorurilor acordate lui Augustus, tot atît de frecvent apare pe monedele sale chipul împăratului zeificat. Iată-l, de pildă, pe un as de prin 34—37 (fig. 57).[9] Pe cap are atributul Soarelui, adică

cununa de raze, *coronа radiata*, spre a indica fără echivoc că privim pe defunctul împărat zeificat, iar legenda glăsuiește: DIVVS AVGVSTVS PATER. Pe revers vedem un vultur pe glob, redare sumară a păsării lui Jupiter, și care, ca purtător al sufletelor, duce pe noul zeu către ceruri.

Funeraliile oficiale imperiale, una dintre cele mai importante ceremonii ale regimului, au ajuns să joace un rol de seamă, iar Cassius Dio ni le descrie pe cele dintîi, deschise prin discursul lui Tiberius *(Istoria romană,* LVI, 41, 9 și urm.): „«Pentru toate acestea, și pe bună dreptate, l-ați făcut cîrmuitorul vostru și părinte al poporului, l-ați cinstit cu numeroase semne de prețuire și cu atît de multe consulate și în cele din urmă l-ați declarat *divus* și nemuritor. De aceea se cuvine să nu-l plîngem, ci, acum cînd întoarcem naturii trupul lui neînsuflețit, să-i glorificăm spiritul în veci, ca pe cel al unui zeu». Acesta a fost elogiul citit de Tiberius. Apoi, aceiași oameni de mai înainte au ridicat năsălia și au purtat-o pe sub poarta triumfală, conform unui decret al senatului. De față și luînd parte la procesiune erau senatul și ordinul ecvestru, soțiile lor, gărzile pretoriene și practic toți ceilalți care se găseau atunci în oraș. Cînd trupul a fost așezat pe rug (vezi fig. 160), în Cîmpul lui Marte, toți preoții i-au dat mai întîi ocol; au urmat apoi cavalerii, nu numai cei ce aparțineau ordinului ecvestru, ci și ceilalți, în fine infanteria din garnizoană; ei au aruncat cu toții pe rug decorațiile triumfale pe care fiecare le primise de la el pentru vreo faptă de vitejie. Tot după o dispoziție a senatului, centurionii au apucat torțele și au pus foc rugului în partea de jos a acestuia. Astfel a fost incinerat, iar un vultur slobozit s-a ridicat în înălțimi părînd că-i duce cu el sufletul în ceruri. Odată sfîrșite faptele ceremoniale, întreaga mulțime s-a împrăștiat, numai Livia a rămas pe loc vreme de cinci zile, împreună cu

cei mai de vază cavaleri, ca să-i adune oasele și să i le așeze în mormînt."

Prin intermediul monedelor, Tiberius a făcut propagandă virtuților augustane. Doar lui *virtus*, i-a fost substituită *moderatio* și *clementia* a căpătat o mai mare publicitate.[10] Virtuțile acestea strîns corelate au devenit ambele „patentul" lui Tiberius. Li s-a dat poate o prea mare emfază, ca un fel de apărare necesară, datorită creșterii numărului proceselor de trădare ce i-au caracterizat domnia.

Moderatio definește dealtminteri reprezentarea lui Tiberius triumfător pe una din cele două cupe de argint cu motive decorative istorice (fig. 58), care fac parte din tezaurul de la Boscoreale.[11] Aici Tiberius stă în carul său triumfal, cu sceptru cu vultur și ramură de laur în mîini. În spatele său un personaj ține o coroană deasupra capului imperial. Nu e Victoria, devenită dealtminteri un element constant în atare scene, ci un *servus publicus* care în vremurile vechi se afla în spatele comandantului victorios în tot timpul triumfului, spre a-i șopti la ureche: „*hominem te esse memento*", „amintește-ți că ești om".

Celelalte monumente oficiale nu schimbă impresia lăsată de monede, Suetonius *(Tiberius,* 47) susține peste tot că Tiberius era bolnav de avariție și că în timpul domniei sale n-a fost ridicată nici o clădire. Lucrurile nu stau totuși chiar așa. Printre alte edificii, sînt cunoscute mai multe arcuri de triumf; majoritatea fondurilor au fost însă înghițite de terminarea lucrărilor edilitare începute de Augustus. Sipeturile Ptolemeilor se goliseră aproape și mereu noi mari cheltuieli apăsau asupra economiei.[12] În favoarea afirmației lui Suetonius privitoare la restrîngerea drastică a activității în domeniul construcțiilor vine și faptul că Ara Pietatis Augustae, căreia îi aparțineau abia amintitele reliefuri de la Villa Medici (fig. 59), n-a fost dedicată decît în 43, sub Claudius.[13] Acest altar

pentru Pietas Augusta fusese făgăduit de senat încă din 22, dacă Livia, care atunci (după moartea lui Augustus) purta numele de Augusta, își va reveni din subita ei gravă îmbolnăvire.

Domniei lui Tiberius îi aparține cea mai mare camee antică, așa-numita Mare camee a Franței de la Biblioteca Națională din Paris.[14] În contrast cu tendința altor monumente ale perioadei, Tiberius urmează aici tradiția augustană și nu este cîtuși de puțin mai modest decît predecesorul său pe Gemma Augustea. El stă pe tron în mijlocul scenei ca un nou Jupiter lîngă Ceres (Livia), înconjurat de membrii decedați și în viață ai familiei, cu divinizatul Augustus plutind deasupra tuturor.

Caligula

Tabloul nu se schimbă substanțial sub Gaius zis și Caligula, „Cizmuliță", poreclit astfel după costumul militar ce-l purta de mic copil. Senatul a reușit să-i înlesnească drumul către tron.[15]

După moartea detestatului Tiberius, noul împărat a fost primit cu entuziasm pretutindeni, dar lucrurile aveau să se schimbe repede. La mai puțin de un an de la venirea la putere s-a îmbolnăvit grav, iar cînd s-a restabilit, devenise, după cum spune tradiția, un monstru de desfrîu și cruzime diabolică.

Tiberius, care i-a exilat mama și frații, l-a scos din cel mai deplin anonimat și cînd bătrînul împărat a murit, în martie 37, Caligula avea 25 de ani. În anul următor a primit insignele de merit ce vor fi de aici înainte inseparabil legate de titlul de împărat: cununa de stejar apare pe monede cu obligatoria legendă OB CIVIS SERVATOS. Simultan este denumit *Pater Patriae*. S-ar spune că are loc o regalizare evidentă a atributelor puterii instituite de Augustus. Se menține totuși legătura cu Divus Augustus care apare frecvent pe monede, ca și sub Tiberius. Chiar și membrii decedați ai însăși familiei lui Caligula sînt onorați cu reprezentări monetare și în mai multe cazuri cu menționarea faptelor lor, totul menit să sporească propria-i importanță. Nu s-a mulțumit numai cu morții, ci și-a trecut pe monede și pe cele trei surori de care mai era încă strîns legat, în speță pe reversul unui sesterț.[16] AGRIPPINA, DRVSILLA și IVLIA este legenda ce înconjoară cele trei figuri ridicate la rangul de personificări ale conceptelor *securitas, concordia* și *fortuna*.

Cea mai reușită dintre aceste emisiuni de familie este probabil sesterțul bătut în memoria mamei sale Agrippina cea Bătrînă (fig. 60).[17] El poartă pe avers portretul Agrippinei cu legenda AGRIPPINA M(arci) F(ilia) MAT(er) G(aii) CAESARIS AVGVSTI, „Agrippina, fiica lui Marcus (Aprippa), mama lui Gaius Caesar Augustus." Reversul reprezintă un foarte bogat decorat *carpentum* (căruță cu două roți), mijlocul de transport folosit de clasa de sus și în special de pătura guvernantă, tras de doi catîri; pe lîngă obișnuitul SPQR apare legenda MEMORIAE AGRIPPINAE, „memoriei Agrippinei".

Această scenă ilustrează relatarea lui Suetonius *(Caligula,* 15), după care, cînd împăratul a adus la Roma cenușa mamei și a fraților din locurile în care au murit ei în exil sub Tiberius și le-a așezat urnele în mausoleul lui Augustus, „a hotărît ca sacrificii funerare să fie făcute în fiecare an, cu tot ceremonialul, și să se organizeze jocuri în circ în cinstea mamei sale, hărăzind atare căruță *(carpentum)* spre a purta imaginea acesteia în timpul procesiunii."

Aceste emisiuni de familie care formează de departe majoritatea monedelor lui Caligula, îl prezintă drept apogeu al dinastiei iulio-claudice,

ele continuînd să rămînă în genre neschimbate de-a lungul întregii sale domnii.

Nici tendința către autocrație, nici nebunia latentă pentru care avem atîtea dovezi din sursele literare nu par să rezulte prea clar din cercetarea imagisticii monetare. Caligula a nesocotit și a umilit senatul, care la rîndu-i îi va asigura notorietatea postumă, dar a căutat să rămînă în bune relații cu armata. Deși senatul invalidase ultima dorință a lui Tiberius, Caligula a permis totuși ca banii testați soldaților să le fie distribuiți.

Ca fiu al lui Germanicus era dintru început popular în rîndurile armatei și poate că relativ numeroasele busturi miniaturale ale acestui împărat sînt de atribuit mediului militar.[18]

O imagine monetară obișnuită, care a servit drept model unor motive similare, curente în tot timpul epocii imperiale, subliniază bunele relații dintre împărat și armată (fig. 61).[19] Moneda aici ilustrată, un sestert de prin 40/41, îl înfățișează pe revers pe împărat adresîndu-se trupelor credincioase, iar legenda este ADLOCVT(io) COH(ortium). Pe avers, capul său laureat este înconjurat de inscripția, foarte amplă față de scurtimea ei modestă sub Augustus: „C(aius) CAESAR DIVI AVG(usti) PRON (epos) AVG(ustus) P(ontifex) M(aximus) TR(ibunicia) P(otestate) IIII P(ater) P(atriae).

Caligula a continuat exterminarea familiei sale, dar și alți mulți și-au pierdut viața în cursul scurtei lui domnii. Era cu totul inapt de a fi împărat, rămîne însă deschisă întrebarea dacă a fost sau nu cu adevărat nebun.[20] Monedele, cel puțin, nu ne lasă să înțelegem aceasta.

Claudius

Principatul lui Claudius este mai inovator, perioada fiind de asemenea caracterizată printr-o

evoluție stilistică ce se desparte de clasicismul pur al domniei lui Tiberius și se îndreaptă către baroc și un mai accentuat realism în portretistică. El este precursorul așa-numitului baroc al Flaviilor căruia îi aparține deopotrivă și următoarea perioadă a lui Nero.[21]

Dreptul lui Claudius la putere și la numele de Caesar și Augustus era mai mult decît îndoielnic. Ca și predecesorul său, care îi era nepot, întreaga viață și-o petrecuse în absolut anonimat, cea mai mare parte fiind dedicată studiului, și, cum nimeni n-a considerat că merită să-și bată capul cu el, a reușit să atingă vîrsta de 50 de ani, cu totul excepțională în acea familie. Era un om învățat, contemporanii socotindu-l unul dintre cei mai eruditi. Se număra printre ultimii care mai știau etrusca. Era și autor al unor importante opere privind antichitatea, iar atare interes pentru trecutul îndepărtat, încurajat de Titus Livius, s-a reflectat în încercările, rămase fără reușită, de a adăuga trei noi litere alfabetului latin.

Șoarece de bibliotecă, naiv, dacă nu nătîng de-a binelea, iată părerea contemporanilor despre el, printre care și cea a lui Seneca. În afară de acestea avea o figură nenorocită care-l făcea incompatibil cu viața publică. Ca să nu compromită familia, atît Augustus cît și Tiberius l-au ținut departe de oficialități. Ca să-și bată joc de el, Caligula și l-a făcut în 37 coleg de consulat și abia atunci a fost primit în senat.

Senatul considera totuși că familia iulio-claudică se stinsese, întrezărind astfel posibilitatea de a scutura jugul și de a se întoarce la o formă republicană de guvernămînt. Senatorii își făcuseră însă socoteala fără să țină seama de Claudius, dar garda pretoriană a intervenit, declanșînd o serie de evenimente ce s-au dovedit mai tîrziu de mare importanță. Se știe prea bine cum un pretorian, imediat după asasinarea lui Caligula, l-a descoperit pe Claudius îngrozit ascunzîndu-se după

o perdea. Garda a pus mîna pe el, iar acesta şi-a petrecut noaptea în tabăra pretorienilor de pe colina Viminal. A doua zi, la 25 ianuarie 41, l-au prezentat în senat drept noul lor principe, primind pentru atare faptă, ca recunoştinţă pentru iniţiativa lor, o răsplată generoasă: 15 000 de sesterţi fiecare.[22]

Senatului nu i-a rămas decît să recunoască un *fait accompli* şi pe acest membru ciudat al familiei (iulio-)claudice drept moştenitor legitim al tronului. Pentru prima oară urcarea pe tron s-a petrecut în acest fel, dar nu va fi cea din urmă.

În consecinţă, Claudius şi-a început domnia prin echilibristică. El a căpătat obişnuitele însemne senatoriale ale puterii, cununa de stejar cu inscripţia OB CIVIS SERVATOS care apărea deja pe primele monede, dar nici pretorienii n-au fost uitaţi. Un aureus bătut imediat după luarea puterii are pe revers (fig. 62)[23] pe Claudius în togă dînd mîna cu un pretorian în costum militar complet şi purtînd un stindard. Legenda este: PRAETOR(ianus sau -iani) RECEPT(us sau -i in fidem), „împăratul a primit jurămîntul de credinţă al pretorienilor". Un alt aureus din 44—45 a fost bătut pe aceeaşi temă.[24] Pe revers este reprezentată cazarma pretorienilor văzută în zbor de pasăre, iar legenda este: IMPER(ator) RECEPT(us), „împăratul a fost primit", aluzie la noaptea petrecută de Claudius sub protecţia armatei.

Ca şi Tiberius şi Caligula, Claudius pune portretul lui Divus Augustus pe monedele sale, combinîndu-l cu cel al Liviei pe tron, ca DIVA AVGVSTA, pe revers. Exprimîndu-şi *pietas* pentru străbuna sa, el a terminat Ara Pietatis Augustae, promisă de Tiberius[25], cu toate că n-a insistat asupra legăturii mai degrabă simbolice cu primul cuplu imperial. Aidoma predecesorului său imediat Caligula, el a emis largi serii dinastice[26]. Avem mai ales

numeroase portrete monetare ale tatălui lui Claudius, Nero Claudius Drusus (mort în anul 9 î.e.n.), fratele lui Tiberius, care fusese deosebit de iubit în rîndurile armatei.

Analoage emisiunilor monetare de familie ale lui Caligula şi Claudius, cunoaştem din aceeaşi perioadă nu număr mare de statui ridicate gintei iulio-claudice.[27] Ele lăsau impresia unei galerii a membrilor familiei pînă la Augustus. Deseori acestea erau plasate în noile temple ale cultului imperial care se înce-tăţenise pe tot cuprinsul imperiului, sub conducerea influentei preoţimi, *augustales*[28], ce avea grijă de atare element important al noii religii a lealităţii din timpul principatului. Templele cultului imperial, numite *augusteum* în partea vestică, latină, a imperiului şi *sebasteion* în cea estică, grecească, erau de obicei amplasate în forurile oraşelor.

Una dintre cele mai importante săpături din ultimii ani este cea a *sebasteion*-ului din agora Afrodisiei, în 1980.[29] Partea cea mai însemnată a lui cuprindea un portic cu semicoloane dorice decorate cu numeroase reliefuri, între 1,4 şi 1,6 m înălţime, în mai multe serii. Una dintre ele cuprinde scene mitologice, alta pe membrii casei imperiale, ca personaje centrale ale unor grupuri de două sau trei figuri. Claudius este cel mai mult reprezentat, dar şi Nero este prezent, cu toate că mai tîrziu a fost şters datorită condamnării memoriei sale, *damnatio memoriae*. Genul compoziţiei este cel al tradiţiei eroice greceşti. Într-una din scene Claudius apare doar cu coif şi manta, apăsînd cu genunchiul la pămînt personificarea Britanniei cucerite. Altele ni-l înfăţişează, tot în nuditate eroică, încoronat de zeiţe sau personificări. În afară de Claudius şi (acum martelatul) Nero apar numeroşi membri feminini ai dinastiei, strămoşul Augustus deţinînd poziţia centrală. Mai întîlnim şi personificările provinciilor care în veacul ur-

mător vor deveni un element atît de important al artei oficiale.

Reliefurile de la Ravenna

Legate de relațiile de familie ale cultului imperial sînt așa-numitele reliefuri dinastice iulio-claudice, două lespezi ce provin poate din zidul de incintă al unui altar, și care acum se găsesc la Ravenna.[30] Una dintre piese reprezintă o procesiune sacrificială, iar cealaltă (fig. 63) pe membrii decedați ai familiei, așezați la rînd, ca și cum ar fi statui. Ultimul din dreapta — la origine neîndoielnic aflat în mijlocul scenei — este Augustus în aceeași poziție ca Marte pe frontonul templului lui Marte Răzbunătorul (fig. 59). Portretul este lesne de recunoscut ca variantă a tipului Princeps sau Prima Porta, dar foarte proeminenta structură osoasă, cu pomeții ieșiți, sprîncenele mult reliefate și deosebit de accentuatele cute naso-labiale vădesc noile tendințe stilistice. Pe cap poartă cununa de stejar, piciorul îi este sprijinit pe glob, iar sceptrul din mîna dreaptă îi lipsește acum. Predominanța asupra celorlalte personaje este marcată prin statura mai înaltă.

La stînga lui Augustus stă o femeie înfățișată ca Venus Genetrix, poate Antonia cea Tînără, mama lui Claudius, pe care dealtminteri acesta a reprezentat-o și pe monedele sale și pe care Caligula o cinstise mai înainte cu titlul de Augusta, spre a o asasina apoi imediat. Urmează la rînd un tînăr, în seminuditate eroică precum Augustus, cu o stea prinsă pe diademă spre a lăsa să se înțeleagă că e deja în sferele cerești. Acesta este fără nici un dubiu Germanicus, fratele lui Claudius, care a murit în anul 19 e.n. Ultima figură, războinicul în armură, este mai greu de identificat, el poate fi însă Drusus cel Tînăr, fiul lui Tiberius, căsătorit cu Livilla, sora lui Claudius, și care a murit în anul 23 e.n. Ca și ceilalți, el este înfățișat în picioarele goale, faptul fiind cu atît mai demn de atenție cu cît în rest arată ca un muritor de rînd; ideea era neîndoielnic aici aceeași cu sugestia rezultînd din reprezentarea lui Augustus desculț în cazul statuii de la Prima Porta (fig. 34) — personajul era adică decedat. În extrema stîngă scena e completată de o femeie șezînd, păstrată doar parțial — poate Concordia, zeitate pe bună dreptate invocată în atare familie.

După moartea sa Caligula nu a fost lovit în fapt de nici o condamnare a memoriei[31], iar Claudius a luat chiar măsuri de pedepsire a asasinilor lui, punînd totodată o oarecare distanță între el și predecesor, printr-o emisiune monetară din 41[32] reprezentînd LIBERTAS AVGVSTA, Libertatea, în picioare, cu boneta libertății în mînă. Claudius a scos din nou la iveală virtuțile imperiale, continuînd, ca mulți după el, sporirea acestora prin introducerea uneia noi, CONSTANTIA AVGVSTI. Pe aceeași serie monetară Constantia este redată șezînd pe *sella curulis*, ca o promisiune de bunăvoință a noului regim.[33]

Arborele genealogic și introducerea libertății și stabilității nu erau însă de ajuns. Era necesar un program politic activ și Claudius a reușit în mai multe privințe să traseze liniile directoare ale dezvoltării viitoare. A fost cel dintîi principe după Augustus care a mărit imperiul prin anexarea de state vasale și cucerirea de noi teritorii, însumînd nu mai puțin de cinci noi provincii. În atare domeniu a vizat crearea unui echilibru. Cetățenia romană a fost acordată în chip liberal tuturor popoarelor, lucru ce nu prea convenea romanilor tradiționaliști. În malițiosul pamflet anticlaudian al lui Seneca, intitulat *Apocolokyntosis* (vezi mai jos), acest act este adus în discuție cînd zeii sînt pe punctul de a hotărî dacă firul vieții lui Claudius să fie tăiat ori nu

(*Apocol.*, 3): „Clotho rostește: «Stăpîne, voiam să-i mai dau ceva răgaz pînă va face cetățeni romani și pe puținii care nu sînt încă. După cum știi, și-a pus în gînd întreaga lume să o vadă-n togă, pe greci, pe gali, pe hispani, pe britani, pe toți. Dar dacă vrerile sînt să mai rămînă și cîțiva peregrini (locuitori ai imperiului, necetățeni) de sămînță, iar tu vei porunci, așa să fie!»"

Concomitent, a deschis senatul mai multor provinciali în detrimentul vechilor familii, fiind cenzor a exclus numeroși senatori din înaltul corp. Deși Claudius putea cu deplină justificare invoca tradiția în sprijinul politicii sale[34], actul constituia în ochii nobilimii încă un pas pe calea propriei ei dispariții. Pe de altă parte era încă un pas pe drumul către statul național ce avea să se constituie înlăuntrul unor granițe fixe.

De asemenea, cu urmări de mare amploare în timp, a fost și crearea mecanismului administrativ centralizat, avînd în posturile cheie liberți ai casei imperiale.[35] Acesta era doar începutul atotcuprinzătoarei birocrații care 250 de ani mai tîrziu va contribui la asfixierea oricărei inițiative și a elanului. Banii necesari creșterii vertiginoase a unei atare activități aveau să fie obținuți pe baza unui sistem lărgit de impozite. Noile provincii se bucurau, fără să aprecieze întotdeauna aceasta, de beneficiile Păcii romane, cu mai puțin arbitrara administrație ce o implica, iar acelor provinciali care deveniseră cetățeni romani le mergea bine și se făleau cu noua lor stare, iar pe deasupra se puteau oricînd bizui pe forța legii și ordinii romane dacă erau stînjeniți de elementele neasimilate. Acele regiuni și acei indivizi cuprinși în orbita ei beneficiau de sistemul pe care erau solicitați să-l subvenționeze și trebuiau să-l plătească dacă voiau să tragă în continuare foloase de pe urma lui. Acestea erau realitățile implacabile, sublimiate de Tiberius în scrisoarea sa către senat[36]: „Dependența Italiei de resursele externe, subzistența Romei aflată mereu la cheremul mării și al furtunii, acestea sînt probleme la care nici o luare de cuvînt nu se referă. Și totuși fără resursele provinciilor din care se înfruptă deopotrivă stăpînul și sclavul și care completează pe cele ale agriculturii noastre, pădurile și casele de la țară nu ne-ar putea hrăni. Aceasta este, senatori, grija de căpetenie a împăratului. Nesocotirea ei ar însemna ruina națională."

În mod cît se poate de firesc, propaganda era centrată asupra evenimentelor militare care, potrivit obiceiului, erau prezentate ca fiind pricinuite de agresiunea străină. Claudius a organizat, la începutul domniei sale, o expediție dincolo de Rin cu care prilej au fost recuperate ultimele stindarde rămase după dezastrul lui Varus. Evenimentul a fost marcat printr-o emisiune monetară avînd pe revers un arc de triumf al victoriei.[37]

O expediție de mult mai mare importanță a fost cea care în anul 43 a dus la cucerirea celei mai mari părți din sudul Angliei. Regiunea a fost transformată în provincie, sub numele de Britannia, iar imperiul roman se va extinde mai tîrziu spre nord pînă la marginile Scoției. Anexarea Angliei și procesul de romanizare care i-a urmat i-a prilejuit lui Tacit poate cea mai pregnantă caracterizare făcută vreodată de un roman țelurilor și mijloacelor unei civilizații imperialiste.[38] Scriind despre activitatea socrului său Agricola, desfășurată după cucerire, în calitatea sa de guvernator al noii provincii, el spune (*Agricola*, 21): „În scopul obișnuirii unei populații împrăștiate și necivilizate, gata în egală măsură să pună mîna pe arme, cu confortul și prin acesta cu pacea și liniștea, el i-a îndemnat pe indivizi, a ajutat comunitățile să ridice temple, piețe, case; i-a răsplătit pe cei energici, i-a dojenit pe indolenți și emulația

stîrnită de laudele sale a luat locul constrîngerii. Mai mult încă, a început să formeze pe fiii căpeteniilor în spiritul educației școlare a artelor liberale, dînd preferință talentelor native ale britanilor în comparație cu cele modelate ale galilor. Drept rezultat, populația care pînă atunci nici nu voia să audă de limba latină a început să aspire la retorică și apoi să poarte îmbrăcămintea noastră ca semn al purtării distinse; toga a devenit astfel la modă și încetul cu încetul britanii au apucat-o pe calea lunecoasă a viciilor ademenitoare: plimbările, mersul la baie, mesele îmbelșugate. Oamenii simpli ai locului dădeau numele de «cultură» acestui factor al înrobirii lor."

Gratificat cu titlul de cuceritor, Claudius a dat fiului său numele de Britannicus și a emis o serie monetară (fig. 64)[39] asemănătoare cu cea consacrată cuceririi Germaniei, mai sus menționată. Pe avers se află portretul lui Claudius cu cunună de lauri și legenda TI(berius) CLAVD(ius) CAESAR AVGVSTVS P(ontifex) M(aximus) TR(ibunicia) P(otestate) VI IMP(erator) XI. Pe revers figurează un arc de triumf întrucîtva aparte, în sensul că aticul este prelungit în afara pilaștrilor spre a face loc inscripției DE BRITANN(iis), „triumful asupra britanilor". Deasupra arcului sînt amplasate două trofee, iar între ele se vede împăratul triumfător, călare și cu mîna dreaptă ridicată în gestica salutului sau a cuvîntării.

Aceleași evenimente au prilejuit și ridicarea unui arc de triumf la Roma, dar e greu de crezut că el este cel reprezentat pe monedă, întrucît a fost inaugurat în 51/52. Arcul lui Claudius se deschidea peste Via Lata și a fost distrus încă din antichitate, dar unele reliefuri, asemenea celor de la Ara Pietatis, au fost refolosite în Arcus Novus al lui Diocleţian și se numără, pare-se, printre lastrele încastrate în fațada dinspre grădină a Vilei Medici.[40] Se mai păstrează și fragmente din

inscripția dedicatorie care poate fi refăcută în întregime, ea glăsuind în final: „fiindcă el (Claudius) a fost cel dintîi care a adus sub dominația poporului roman pe barbarii de peste ocean." Dintotdeauna expansiunea teritorială a constituit una dintre cele mai importante dovezi ale iscusinței unui împărat.

Războiul purtat cu succes și prin definiție just a adus pacea, iar Claudius cel dintîi a lansat pe monede sloganul *Pax Augusta* sub forma zeiței Nemesis cu caduceul în mînă[41], cu care arată în jos către un șarpe, atributul lui Salus.

În genere Claudius era interesat mai mult de pace și de treburile administrației decît de faptele de arme. Nu întîmplător arcul său de triumf peste Via Lata se deosebea de monumentele asemănătoare, avînd pe deasupra și un rol utilitar, ca parte integrantă a unui apeduct de curînd restaurat — prin aticul lui curgînd Aqua Virgo.[42]

Și în alte domenii Claudius s-a preocupat de aprovizionarea metropolei care creștea rapid. Lipsa de grîu era o problemă mereu actuală, iar plebea se obișnuise să creadă că distribuțiile gratuite de cereale sînt un drept al ei. De mai multe ori în timpul domniei lui Claudius s-au ivit crize serioase care au amenințat nu numai popularitatea împăratului, ci o dată chiar propria-i viață. De aceea a luat măsuri de îmbunătățire și de sporire a administrației aprovizionării cu grîu pe care Augustus o organizase odinioară sub conducerea unui *praefectus annonae,* recrutat din ordinul ecvestru.[43]

Grija pentru aprovizionarea populației Romei cu pîinea ei zilnică și-o exprimase Claudius încă din primul an al domniei prin emiterea de cvadranți și dupondii[44] avînd reprezentat pe avers un *modius,* măsură pentru grîu, sau pe Ceres șezînd pe tron, cu legenda CERES AVGVSTA. În continuarea acestei politici Claudius a început în 42 construirea unui

nou port la Ostia, menit să asigure pentru mult timp de atunci înainte aprovizionarea Romei pe mare (vezi fig. 69).

În deplină consonanță cu modelele elenistice, precum s-a mai spus la p. 140, vol. I, împăratul roman se lăsa deseori reprezentat ca Jupiter, regele zeilor. Putea desigur să adopte și înfățișarea altor zei, împărăteasa luînd, în mod simetric, aspectul unei zeițe. O dată cu apariția statuilor colosale, atare tipuri au devenit și mai populare în epocă, așa cum epitetul de *optimus* sub Claudius este legat de titlul de *Princeps (Optimus Princeps)*, în comunicatele oficiale, spre a sublinia rolul împăratului ca omolog pămîntean al lui Jupiter Optimus Maximus.[45] În societatea „pe clase" a Romei imperiale, cu deosebirile dintre ele consfințite de lege, prea puțini dintre oamenii de rînd își puteau, în schimb, permite să se reprezinte pe ei înșiși ca zei și niciodată mai mult decît în mărime naturală, așa cum statuile în metale prețioase erau exclusiv rezervate membrilor familiei imperiale.[46]

S-au păstrat doar două dintre statuile lui Claudius ca Jupiter, în picioare, identice ca tip, una lucrată de doi sculptori atenieni și ridicată în templul cultului imperial de la Olimpia, iar cealaltă sculptată într-un atelier roman, dar provenind de la Lanuvium.[47] Ultima (fig. 65), care se află acum la Vatican, în mare măsură restaurată, este și cea mai bine cunoscută. De mărime colosală, împăratul poartă cununa de stejar și sceptrul în mîna stîngă (restaurată). Neîndoielnic că în dreapta (și ea restaurată) ținea fulgerul. La picioare se află vulturul lui Jupiter. Prototipul statuar aparține ultimei perioade a clasicismului grec, pe statui de acest fel plasîndu-se capetele cele mai fidel modelate, în cazul respectiv știindu-se prea bine că trupul împăratului era prea puțin atrăgător.

Romanii nu vedeau nici o inadvertență în reprezentări de acest gen și deci întîlnim mon-

tate cu dezinvoltură capete de femei hidos ridate pe trupuri de Veneră.[48] În epoca romană nu vom găsi niciodată un tors al unei statui-portret sculptat în manieră realistă. Cu siguranță că generalul de la Tivoli (fig. 29) n-a avut niciodată talia suplă cu care este înfățișat. Faptul ilustrează ce mare rol juca simbolicul în arta romană prin comparație cu cea greacă.[49] Pentru romani — și lucrul este valabil și astăzi — portretul era reprezentarea exclusivă a capului unei persoane. Orice tors servea doar ca indicație a statutului politic ori social al persoanei reprezentate. Uneori, de pildă în cazul figurării lui Claudius ca Jupiter, procedeul frizează parodia pentru ochiul privitorului modern, dar o reprezentare de acest gen ar trebui percepută în sensul ei pur vizual. Nu încape nici o îndoială că statuia de la Vatican (fig. 65) era perfect plauzibilă pentru romanii timpului.[50]

Nero

În ciuda inovațiilor și îmbunătățirilor, principatul lui Claudius continuă în genere sistemul augustan, schimbările radicale urmînd să-l aștepte pe Nero.

Nero era fiul adoptiv, nu propriul copil al lui Claudius, iar drumul său către putere a fost întrucîtva miraculos.[51] După cum s-a spus mai înainte, Claudius era un om învățat și în aparență naiv, care n-a prea fost fericit în cele patru căsnicii, ultimele două fiind de-a dreptul nenorocite. Cea de a treia soție i-a fost Valeria Messalina, o femeie cam fluștura-tică și cu aproape 30 de ani mai tînără. Oricum, i-a născut împăratului doi copii înainte de a se lăsa implicată într-un complot ce urmărea să aducă la putere pe amantul ei, consulul desemnat C. Silius. Afacerea a fost deconspirată și s-a soldat cu executarea Valeriei și

a mai multor complici. După acest episod, Claudius s-a căsătorit în 49 cu nepoata sa Agrippina cea Tînără, văduvă cu un copil, Lucius Domitius Ahenobarbus, viitorul Nero.

Mai presus de orice, pe Agrippina cea Tînără o definea o ambiție fără margini. Ca și primei împărătese, i s-a dat titlul onorific de Augusta și, împreună cu fiul ei, a intrat în iconografia monetară. L-a convins pe Claudius să-l adopte, deși Britannicus, propriul copil ai împăratului, era în viață și sănătos. Pentru a cimenta și mai mult alianța, Nero a fost căsătorit cîțiva ani mai tîrziu cu Octavia, fiica lui Claudius.

Lipsită de scrupule în a-și alege mijloacele, Agrippina și-a arogat repede întreaga putere efectivă. În detrimentul lui Britannicus, imediat după adoptarea sa, Nero a fost lansat pe orbita unei cariere strălucitoare. În anul 51 el și-a asumat deopotrivă *toga virilis* a bărbăției și titlul de *Princeps Iuventutis* al principelui moștenitor. Ca să fie și mai mult pregătit pentru succesiune, a mai fost numit și consul desemnat, cu puteri proconsulare.

Evoluția acestor evenimente se reflectă clar pe monede, de unde Claudius este într-adevăr înlăturat de către Nero și mama sa. Tipic este denarul din fig. 66, bătut între 51 și 54[52], care are pe avers chipul Agrippinei, redat ca Ceres cu cununa de spice, și legenda AGRIPPINAE AVGVSTAE, „Agrippinei Augusta". Pe revers figurează tînărul Nero, cu noul său nume și titlu: NERO CLAVD(ius) CAES(ar) DRVSVS GERM(anicus) PRINC(eps) IVVENT(utis). Alte tipuri îl numesc *Consul Designatus*, iar altele redau chiar simbolurile preoțimilor al căror membru era, ca și în cazul lui Gaius și Lucius Caesar cînd deveniseră prinți moștenitori (vezi fig. 56).

Cînd Nero a fost bine instalat pe poziții, în felul arătat, fie că Agrippina simțise că a sosit momentul prielnic, fie, poate, că Clau-

dius începuse să regrete propria hotărîre de a-și ține unicul fiu în umbră, cert este că la 13 octombrie 54 împăratul a murit de otravă la vîrsta de 63 de ani. Nero a ținut cuvîntarea funebră, în vreme ce Britannicus, pe atunci aproape de 14 ani, sta alături îmbrăcat ca un copil.[53]

Se spune că lui Claudius i se dăduse otrava într-o mîncare de ciuperci, pe care Nero avea să le numească mai tîrziu, nu fără humor, „hrana zeilor".[54] Tot ce a obținut Claudius din ultima lui căsătorie a fost zeificarea, fiind primul principe după Augustus care a beneficiat de ea. În anul următor, Britannicus avea să-și întîlnească tatăl în mormînt, în condiții deopotrivă misterioase.

Nero abia împlinise 17 ani. În ciuda împrejurărilor în care a avut loc ascensiunea sa, viitorul se arăta luminos. Prestigiul lui Claudius scăzuse în ultimii ani, iar Nero fusese bine pregătit pentru postul de răspundere. La sfatul Agrippinei, Claudius i-l dăduse drept tutore pe Seneca, cea mai de seamă personalitate culturală a timpului, senator de rang ilustru, filosof stoic și poet tragic.

Seneca nu era un gînditor original și pe bună dreptate Caligula spunea despre el că e „nisip fără var".[55] Asemeni lui Cicero și majorității filosofilor romani, era interesat de valoarea practică a filosofiei. Filosofia era folositoare numai în măsura în care îl ajuta pe om să-și împlinească adevărata lui menire: participarea la viața publică și la conducerea treburilor statului *(res publica)*.

Penei lui Seneca îi datorăm foarte importanta lucrare *De clementia* (Despre îndurare) pe a cărei paletă ideatică apar în semitonuri idei despre justiție. Ea a fost dedicată lui Nero în 55 în speranța că îi „va servi ca o oglindă în care te poți vedea pe tine însuți".[56] În această „oglindă a prinților" Seneca se străduiește să dea principatului o bază filosofică și morală, sistemul fiind drept numai dacă prin-

cipele dă dovadă de virtuțile necesare, cea mai importantă dintre ele era socotită a fi îndurarea.

Îndrumările lui Seneca n-au avut nici un efect în timp. *Clementia* nu va apărea pe monedele lui Nero și filosoful însuși va deveni una din nenumăratele victime ale terorii împăratului.

Fiindcă Nero era prea tînăr la urcarea lui pe tron, cîrma a rămas în mîinile sigure ale mamei. Aristocrația senatorială nu era dispusă să accepte drept cîrmuitor *de facto* o Augusta, și cu ajutorul oamenilor pe care ea însăși îi adusese pe scenă ca sfătuitori ai lui Nero, Seneca și prefectul pretoriului Burrus, a fost scoasă din joc în cursul anului următor.

O dată mai mult cele petrecute își află reflectarea în monede. Primele tipuri sînt cele emise înaintea morții lui Claudius. Un aureu din 54[57] are pe avers busturile afrontate ale lui Nero și Agrippina, cu legenda AGRIPP(ina) AVG(usta) DIVI CLAVD(ii uxor) NERONIS CAES(aris) MATER, „Agrippina Augusta, soția divinului Claudius, mama lui Nero Caesar". Abia acum avem adevărata explicație a divinizării lui Claudius: ea arunca asupra urmașilor apropiați o însemnată *auctoritas,* în sensul că aceștia puteau invoca înrudirea cu un zeu. Din întîmplare ideea îi aparținea lui Seneca, el care-l lăuda pe Claudius în termeni plini de servilism cîtă vreme acesta trăia, dar care avea să-l satirizeze după moarte în pamfletul *Apocolokynthosis Divi Claudii,* adică „dovlecizarea" și nu „zeificarea" defunctului împărat.[58] De fapt parodia era destinată numai curții, și ea demonstrează încă o dată cît de mult se deosebea conduita oficială de adevărata situație.

Reversul aureului sus-menționat poartă cununa de stejar și legenda NERONI CLAVD(io) DIVI F(ilio) CAES(ari) AVG(usto) GERM(anico) IMP(eratori) TR(ibunicia) P(o-

testate), „lui Nero Caesar Augustus Germanicus, fiul divinului Claudius, imperator, deținător al puterii tribuniciare". Prin „lui" se lasă a se înțelege că cununa de stejar reprezentată înseamnă că Nero este demn de a fi împărat. Înlăuntrul coroanei sînt înscrise cuvintele EX S(enatus) C(onsulto), „prin decizia senatului".[59]

După reforma monetară a lui Augustus senatului i-a rămas dreptul de a emite doar monede de bronz marcate cu literele S C pentru S(enatus) C(onsulto). Aceasta era prima și singura dată de atunci cînd senatul își reasuma dreptul tradițional de a controla monetăria, fiind o limpede dovadă a creșterii influenței lui tocmai în anii retragerii Agrippinei.

Următoarea fază a evoluției situației este ilustrată de un denar din același an (fig. 67).[60] Atît Nero cît și mama sa apar din nou pe avers, de data aceasta cu busturi acolate, cel al Agrippinei după al lui Nero, spre a sublinia importanța secundară a acesteia față de fiul ei. Legenda aversului este aceeași cu cea a reversului aureului amintit. În conformitate cu această reașezare numele și titlurile Agrippinei sînt trecute acum pe revers care reprezintă pe Divus Augustus și pe Divus Claudius șezînd pe tron într-un car tras de elefanți.

În cursul anului următor (55 e.n.) Agrippina a fost efectiv scoasă din joc și' putea fi fără risc alungată de la curte. Eliberat astfel de influența maternă, Nero a primit în 56 titlul de *Pater Patriae.* N-a dat-o totuși uitării și în 59, după o încercare nereușită de asasinat, a fost bătută mortal de cîțiva marinari din flota de la Misenum.[61]

După lupta deschisă pentru putere, liniștea a coborît din nou peste administrația statului. Cîrma se afla în siguranță în mîinile experte ale lui Seneca și Burrus, iar birocrația funcționa bine. Emisiunile monetare ale anilor următori sînt caracterizate de tipuri neutre,

„constituționale", pe care persoana împăratului este complet retrasă în fundal. Formula EX S C continuă să fie folosită, dar în afară de aceasta senatul nu vădește vreo inițiativă independentă cît privește utilizarea monedelor în propriile sale scopuri. În realitate, regimul era în acel moment atît de stabil încît nici unul dintre senatori nu-și putea imagina vreo altă alternativă.

În această vreme Nero nu-și prea bătea capul cu treburile statului, în schimb își satisfăcea pornirile artistice sculptînd, pictînd și mai ales făcînd muzică. Scria poezii și' cînta la harpă cu mare hărnicie. Neîndoielnic că era destul de talentat în mai multe domenii și vădea în plus o înțelegere profundă a artei și culturii grecești. Conform mentalității grecești luptele de gladiatori erau barbare și de aceea Nero a interzis în 57 ca acelea din arenă să fie pe viață și pe moarte. A introdus în schimb noi jocuri ca *Neronia*, ținute din cinci în cinci ani și avînd ca model Jocurile olimpice. Totul ar fi fost foarte bine, dacă n-ar fi ținut să se producă el însuși ca auriga (conducător de car), cîntăreț sau harpist.

Afirmarea personală a lui Nero tindea să iasă treptat de sub control, iar Seneca și Burrus își pierduseră ascendentul asupra protejatului lor. Burrus a murit în 62, după care Seneca s-a grăbit să se retragă din viața publică, însă prea tîrziu! Peste patru ani va fi obligat să se sinucidă. Concomitent, prin 60/61, începe să se observe o schimbare în emisiunile monetare. Apar noi tipuri care înlocuiesc treptat pe cele „constituționale".[62] Nero începuse să dea ordine pe cont propriu.

Debarasat de sfătuitorii săi mărunți, Nero putea să-și' desfășoare acum întregul său talent. În 64 a șocat întreaga lume romană conservatoare apărînd pe scenă la Neapolis (Napoli), cetate încă în întregime grecească.

Slujirea ca profesionist a artelor, ca să nu mai vorbim de participarea la întrecerile sportive competiționale n-au fost privite niciodată drept ocupații demne de un roman, indiferent cărei categorii sociale aparținea. Cînd principele însuși apărea pe scenă ca actor — profesie aflată pe aceeași treaptă cu măscăricii și codoșii — în rolul unui cerșetor, al unui sclav fugit sau chiar al unei gravide, faptul nu putea decît să confirme convingerea nobilimii că atare persoană nu era făcută să domnească. Tacit dă glas indignării scandalizate a clasei sale (*Anale*, XVI, 5): „Cei ce veneau la Roma, cu treburi oficiale sau personale, din îndepărtatele orașe ale Italiei unde se mai păstra cu strictețe sobrietatea vechilor moravuri, ori acei sosiți din provinciile îndepărtate, fără experiența unei atare decadențe, nu puteau suporta priveliștea unui împărat pe scenă."

Lucrul era mult mai șocant decît legendara sa destrăbălare și probabil mult mai nociv decît nenumăratele asalturi asupra vechii nobilimi. Aceasta avea să sufere o dată mai mult grele pierderi de pe urma suspiciunii și persecuției unui împărat iulio-claudic.[63]

În același an în care Nero și-a făcut debutul în teatru, asupra Romei s-a abătut calamitatea care mai mult ca orice va contribui la faima cu care a intrat în istorie, în acest caz aproape nejustificată. În iulie a izbucnit un incendiu care în nouă zile a transformat în cenușă șapte din cele paisprezece regiuni ale Romei și' a distrus parțial alte trei. A fost mistuit și uriașul palat al lui Nero, pe jumătate terminat. Situația era amenințătoare. Populația era fără hrană și adăpost, iar împăratul era învinuit direct că ar fi declanșat incendiul spre a face loc unor și mai extravagante construcții palațiale. Se zvonea că el însuși' ar fi privit orașul arzînd de pe înălțimea turnului lui Mecena, cîntîndu-și propriul poem „Jefuirea Troiei!"

În realitate Nero se afla la Antium cînd a izbucnit focul, s-a grăbit să ajungă la Roma și s-a aruncat cu energie nebunească în munca de stingere a lui. Îndată ce focul s-a aflat sub control, reconstrucția a fost organizată pe scară largă. Șlepurile de pe Tibru cărau dărîmăturile în mlaștinile de la Ostia și se întorceau încărcate cu materiale de construcție; a fost asigurată alimentarea cu grîu, iar cei fără locuință au fost cazați în barăci provizorii. Curînd a început reconstrucția propriu-zisă a caselor ridicate din cărămidă și ciment, deci neinflamabile, dispuse pe o rețea stradală cu uliție largi și drepte.[64] Au fost ridicate nenumărate monumente împodobite cu opere de artă grecești, cumpărate sau însușite ad-hoc din vechea lume greacă spre a înlocui pe cele nenumărate distruse de foc.

În căutare de țapi ispășitori, Nero i-a acuzat pe creștini că ar fi dat foc Romei, începînd astfel lunga serie de persecuții la care aceștia vor fi supuși.

În plină febră a reconstrucției, nu și-a uitat însă propriile interese și a început imediat construcția unui nou palat, Domus Aurea sau Casa de Aur, spunînd, atunci cînd a fost terminat, că, în fine, va „începe și el să locuiască așa cum se cuvine unei ființe umane."[65]

Dar toate acestea nu i-au sporit creditul deoarece clădirea era cu totul extravagantă și ocupa aproape 125 acri în centrul Romei: comparativ, Vaticanul împreună cu Piața Sf. Petru se întinde acum pe circa 75 acri! Prin Roma circula un poem satiric ce se încheia cu versurile[66]:

„Roma o singură casă-i acum.
La Veii, afară cu voi romani!
Dacă nu cumva și la Veii
Ajunge-va casa-n doi ani!"

Pentru atare program edilitar era nevoie de bani, de o mare cantitate de bani. În 61—62

Nero începuse deja o serie de lucrări de construcție în Roma și în vecinătatea ei. A distribuit de asemenea mari sume de bani și plebei romane și totodată, după Suetonius (*Nero*, 11), „a oferit spectacole de tot felul". După incendiul din 64 a acordat deosebită prioritate donațiilor directe, *munificentia*, pentru a-și spori popularitatea.

Atare măsuri serveau în special interesele poporului de rînd, dar în genere ele erau destinate stăvilirii nemulțumirilor, cu toate că Suetonius îl critică pe Nero că ar fi fost codoșul tuturor zurbagiilor (*Nero*, 53): „Dincolo de toate acestea, era mînat de o neostoită sete de popularitate, fiind gelos pe oricine ar fi stîrnit simțămintele gloatei."

Seneca și Burrus au dus o politică economică foarte autoritară, în beneficiul clasei de sus. Ei înșiși deveniseră extrem de bogați, iar măsurile lor deflaționiste au adunat enorme sume de bani în mîinile unei minorități. Forțat de rigiditatea schemei bimetalice a materialului monetar și de un sistem bancar deosebit de simplu, Nero a ales calea tradițională pe care a urmat-o și Augustus — și care este larg folosită și în prezent — pompînd bani în circulație, împărțindu-i cu zgîrcenie și investindu-i în mari lucrări de construcție pentru a da mereu de lucru celor ce nu aveau.[67] Cei ce profitau de atare abundență de bani erau tocmai aceia care-i cheltuiau imediat.

În vederea obținerii capitalului lichid, Nero a luat măsuri drastice. Printre altele, în anul 62 a început seria proceselor de trădare îndreptate împotriva persoanelor bogate, vizînd confiscarea averilor lor. În plus, a reorganizat în anul 64 sistemul monetar, pentru prima oară de la Augustus, într-un fel substanțial care-l continua pe cel al predecesorului. Aureul a fost redus ca greutate și foarte comunul denar, ce constituia plata zilnică a muncitorului necalificat, a fost și el cores-

punzător redus nu numai cantitativ, ci și din punctul de vedere al realizării artistice. După o întrerupere de zece ani au fost reintroduse emisiunile de bronz, prin 64—66 fiind în special bătută o mare cantitate de monedă mărunță. Materialul monetar în argint și bronz, ca mijloc al schimburilor zilnice, a ajuns să capete un caracter mai degrabă fiduciar decît de valoare intrinsecă, vădind în cît de mare măsură devenise imperiul roman o arie economică închisă, cu un sistem administrativ care funcționa bine.[68] Poate că atare politică economică a dus la inflație, dar în nici un caz în aceeași măsură ca astăzi, făcînd ca roțile să pornească din nou a se învîrti.

Așa cum se știe că Nero a găsit cei mai buni arhitecți și pictori pentru a sa Domus Aurea, care a inaugurat o nouă eră în istoria arhitecturii romane, este deopotrivă evident că și-a dat toată osteneala să-și procure cei mai buni gravori de matrițe monetare: îmbunătățirea calității acestora în jurul anului 64 este remarcabilă. Se introduc noi motive, concepute limpede și tăiate cu foarte versat talent. De o deosebită grijă s-au bucurat mai ales sesterții al căror flan de proporții trebuie să fi atras atenția lui Nero (fig. 68—71; 73). Pe bună dreptate sesterții lui Nero sînt socotiți printre realizările cele mai desăvîrșite ale monetăriilor antice.

Ca și în alte privințe ale comportării lui, Nero a ignorat virtuțile imperiale tradiționale, de pe trăsăturile chipului său dispărînd orice urmă a mai vechii idealizări iulio-claudice. Claudius a fost și el înfățișat în mare măsură în manieră realistă, hidos la privire, dar cu fața îndulcită de *humanitas*. Era prezentat drept părintele conștiincios al națiunii. Nero a fost primul care s-a dezbrăcat de *auctoritas*, întreaga lui aparență sfidînd de fapt atare concept. Fața sa grasă și umflată, în unele cazuri înzestrată cu o scurtă barbă, cu ochii mici și încruntați, te surprinde cînd o zărești pe monede (fig. 68; 72—73). E un bărbat pe la 25 de ani, cu zece ani mai tînăr decît acel Augustus pe care-l știm din tipul Prima Porta, și nimic pe figura sa n-ar lăsa să se înțeleagă că zvonurile despre desfrîul lui ar fi fost exagerate.

Deși, precum s-a mai precizat, trebuie să avem grijă să nu ne bazăm pe norme moderne în judecarea artei antice, este cu totul greșit să socotim portretul lui Nero drept o provocare, în cazul respectiv, adresată nobilimii. Cantitatea mare de monede emise după reforma din 64 nu viza în nici un caz acest grup restrîns. Mesajul monedelor acestor ani se adresează acelei părți a populației de la care Nero aștepta să fie susținut și pe care o favoriza, oferindu-i monede sub forma unor daruri directe sau ca plată a muncii zilnice. Nu s-ar putea spune că propaganda dirijată către atare grup social n-a fost încununată de succes!

Populația Romei era într-o stare latentă de revoltă, dar nu împotriva regimului, dorința ei cea mai revoluționară fiind un principe mai bun decît cel pe care trebuia să-l suporte.[69] De aceea monedele lui Nero nu fac paradă de idealuri sublime. Dacă oamenii își vor iubi cîrmuitorul, o vor face pentru faptele lui, or în această privință fuseseră înălțate toate pînzele.

Nero a terminat portul lui Claudius pe care l-a reprezentat în perspectiva zborului de pasăre pe reversul unui sesterț (fig. 69).[70] În bazin se văd nave și ambarcațiuni de tot felul. La stînga se află un chei cu colonadă, iar sus cineva sacrifică deasupra unui altar. De cealaltă parte portul este mărginit de un dig sau ambarcader. Deasupra, în mijlocul intrării, se ridică o statuie, cu sceptrul în mînă, așezată pe o coloană. Dedesubt șade întins Neptun cu cîrma într-o mînă și delfinul într-alta. Legenda glăsuiește: POR(tus) OST(ien-

sis) AVGVSTI, „portul imperial Ostia". Deşi bazinul portului era prea expus, astfel încît pe timp de furtună corăbiile riscau naufragiul chiar înlăuntrul digurilor, instalaţiile semnificau că mereu repetabila foamete la Roma ţinea de domeniul trecutului. Pe altă emisiune Nero îşi manifestă interesul pentru neîntrerupta alimentare cu grîu a Romei, reprezentîndu-le pe Ceres şi Annona (personificarea aprovizionării cu cereale).

Distribuţiile gratuite ale împăratului au fost denumite în această vreme *congiarium*, de la cuvîntul *congius* care era o măsură pentru lichide folosită de magistraţii sau candidaţii republicani la magistraturi atunci cînd împărţeau ulei ori vin plebei. O scenă de acest fel este înfăţişată pe reversul sestertului din fig. 70.[71] Vedem aici cum Nero stă îmbrăcat în togă pe *sella curulis* a unui tribunal. În spatele său se află o statuie a Minervei, cu lancea în mîna stîngă şi bufniţa în dreapta. În partea dreaptă a ei stă Liberalitas ţinînd o tavă plată, ca ustensila unui crupier de astăzi, cu mai multe adînciturі pe ea, probabil în multipli de cinci sau zece. Este vorba de un instrument pentru numărătoarea automată a banilor. Paleta era băgată în sac, scuturată, în fiecare adîncitură rămînînd cîte o monedă. În faţa împăratului se află un ajutor care se ghemuieşte pentru a înmîna bani unui bărbat care, însoţit de un copil, îşi întinde faldul togii spre a-i primi. În legendă se citeşte: CONG(iarium) II DAT(um) POP(ulo), „congiarium dat pentru a doua oară poporului".

Deşi darurile în bani au început cu Augustus şi după el toţi împăraţii au făcut distribuţii mai mari sau mai mici, Nero cel dintîi a reprezentat scena pe monede. Odată introdusă, scena a devenit repede piesă a repertoriului artei romane oficiale aşa după cum distribuţiile de bani şi grîu au ajuns să joace un rol din ce în ce mai mare pentru plebea Romei.

Atare categorie îl socotea tot mai mult pe împărat drept un binefăcător cu obligaţii faţă de ea.

Alte tipuri se referă la lucrările de reconstrucţie, precum redarea pe un dupondius a noului Macellum Magnum, marea piaţă de alimente, care ca proiect corespunde construcţiei contemporane ce s-a păstrat la Pompei.[72] Purtătoare ale acestor mesaje iconografice devin acum şi monedele de aur şi argint, iar un revers bătut în ambele metale înfăţişează micul templu al Vestei care a fost distrus în timpul incendiului şi care va fi una dintre primele clădiri ce trebuiau reconstruite.[73]

În ce priveşte treburile de peste hotare, progrese însemnate au fost înregistrate în această perioadă. Armatele romane aveau succese în lupte şi mai multe serii monetare lasă să se înţeleagă bunele relaţii ale împăratului cu armata, printre altele scenele cu *adlocutio* (fig. 73)[74], redate drept o versiune elaborată a prototipului introdus de Caligula (fig. 61). Şi această scenă va avea o lungă carieră în arta oficială romană, atît pe monede cît şi în sculptura în relief (vezi fig. 104, 151, 193).

Generalul Corbulo a reuşit să instaureze p cea la hotarele Partiei, unde regele armean Tiridates a devenit vasal al Romei şi a trebuit să se închine în faţa statuii lui Nero (vezi vol. I, p. 96). În 67 Tiridates urma să meargă la Roma spre a primi diadema din mîinile lui Nero, iar capitala armeană Artaxata a fost rebotezată temporar Neroneia. Chiar şi Tacit[75], deşi nu direct, a trebuit să recunoască atunci că niciodată pacea nu fusese mai sigură.

Din vizita regală Nero a făcut un mare eveniment care a costat vistieria romană 800 000 de sesterţi pe zi tot timpul cît Tiridates şi suita sa s-au aflat în capitala imperiului. În For a avut loc o pompoasă ceremonie de încoronare la care Nero a luat parte în mantie triumfală, însoţit de senat şi de pretorieni. Ti-

ridates a jurat ascultare împăratului, spunînd, după cum ne relatează Cassius Dio (LXIII, 5): „Stăpîne, sînt urmașul lui Arsaces, fratele regilor Vologeses și Pacorus și sclavul tău. Am venit la tine, zeul meu, să mă închin precum mă închin lui Mithras."

Actul investiturii nu e reprezentat pe monede, dar victoria și pacea sînt deopotrivă celebrate. Reversurile sesterților înfățișează cu minuție un arc de triumf redat din profil trei sferturi și avînd drept coronament grupul statuar al împăratului în cvadrigă (fig. 68).[76] Se pare că arcul fusese acoperit din plin cu reliefuri, cum va fi cel al lui Traian de la Beneveto (fig. 114—115), iar pe latura îngustă care apare în imagine s-a adăugat statuia colosală a lui Marte, așezată pe o bază.

Ca și sub Augustus, pacea a fost sărbătorită la Roma prin închiderea porților templului lui Ianus. Clădirea acestuia o vedem reprodusă în profil trei sferturi pe sesterți (fig. 71), dupondii și ași.[77] Monedele lui Nero sînt singura mărturie iconografică asupra acestei mici capele de un gen aparte care mai exista încă cinci sute de ani mai tîrziu, în vremea lui Procopius, de la care avem o descriere a ei.[78] Era o clădire mică, dreptunghiulară, cu uși pliante din alamă la ambele capete și pereții acoperiți cu plăci de bronz. Spațiul interior putea adăposti doar statuia cu două fețe a lui Ianus, orientată pe direcția est-vest (vezi fig. 2). Legenda monedei este următoarea: IANVM CLVSIT PACE P(opuli) R(omani) TERRA MARIQ(ue) PARTA, „(Nero) a închis templul lui Ianus după ce a stabilit pacea romană pe pămînt și pe mare".

Nero a reactualizat și sărbătorirea lui *Pax Augusta*, reprezentînd Ara Pacis pe așii săi.[79] Este reprodusă latura de intrare cu Tellus și Roma. Roma pe tron, garantă a păcii, este o apariție comună pe monedele lui Nero.

Întrucît este vorba de sărbătorirea realizărilor personale ale împăratului, se remarcă

o oarecare tendință către absolutism și aceasta nu e lipsită de consecințe. Deși cultiva rafinamentul grecesc era totodată o persoană dintre cele mai vulgare. Se comporta ca un rege elenistic și căuta să cîștige sprijinul plebei. Dar ea nu băga cîtuși de puțin în seamă pretinsele calități divine ale împăratului, dimpotrivă. Atare însușiri puteau și ele deveni obiect de cult, de vreme ce hotarul între personajul divin și virtuțile divine ale persoanei se îngustase foarte mult.

Acum apare pentru prima dată pe monede *genius* al împăratului, sub forma unui tînăr, asemenea geniului poporului roman (vezi fig. 81), sacrificînd deasupra unui altar rotund. De notat că legenda se află la dativul dedicativ: GENIO AVGVSTI, „geniului împăratului".[80]

Pe un număr de portrete monetare, în special pe cele ale marilor sesterți, Nero este cel dintîi care apare cu egida lui Jupiter, însemn pe care Augustus și l-a permis numai pe marile camee oficiale. Pasul cel mai radical este totuși că Nero își îngăduie să fie reprezentat cu cununa radiată (fig. 72)[81], purtată pînă atunci doar de zeificatul Augustus (vezi fig. 57). *Corona radiata* este de fapt un atribut solar, iar în vestibulul de la Domus Aurea Nero a ridicat un *colossus*, o statuie colosală a sa, înaltă de 120 de picioare, care-l înfățișa sub aspectul zeului Soare.[82] Mai tîrziu această statuie, cu chipul schimbat, a fost mutată într-alt loc, lîngă amfiteatrul flavic, numit uneori în evul mediu timpuriu Colosseum, după statuie.

Reversul unei monede, un dupondius, îl înfățișează pe Apolo cîntînd din gură și liră. Suetonius relatează că Nero a ridicat statui ale sale în ipostaza de cîntăreț din liră, *citharoedus*[83], și că a bătut o monedă cu aceeași imagine. Mai există și altă mărturie literară[84] care să ne întărească în convingerea că figura pe care o vedem aici este Nero în ipostaza lui

Apolo. Poate că în atare identificare cu Apolo se ascunde dorința din partea lui Nero de a-și lega ideologic regimul de tradiția augustană.[65] Este același tip de Apolo actian care apare pe monedele lui Augustus, primul principe gîndindu-se și el să se autoidentifice în aparență cu divinitatea ce-i era patroană (vezi fig. 37). În acest caz însă trebuie remarcat că cei doi împărați puneau accentul pe două însușiri diferite ale zeului.

Printre contemporani era larg răspîndită credința că părul lung al lui Nero de pe ceafă, care pe unele monede este redat într-adevăr ca buclele șerpuitoare ale lui Apolo (fig. 73), constituia o încercare de a semăna la chip cu acea zeitate. Pieptănătura neobișnuită a împăratului era foarte elaborată și prilejuia o necontenită și drastică dezaprobare, după cum notează Suetonius *(Nero,* 51): „Era cu totul lipsit de rușine cît privește persoana și îmbrăcămintea lui, veșnic cu părul în șiruri de bucle, iar în timpul călătoriei în Grecia lăsîndu-și-l să crească lung și să-i atîrne pe spate."

Buclele exuberante ale portretelor tîrzii ale lui Nero ne dau a înțelege că e vorba de o persoană ridicată deasupra muritorilor de rînd.[66] Astfel părul care se ridică în val deasupra feței, aidoma coamei unui leu, se află pe linia tradiției portretizării cîrmuitorului elenistic (vezi fig. 17). Dispunerea șuvițelor pe frunte exprimă aceeași nuanță ideologică ca și ușor comicul vîrtej de viței al portretului lui Pompei (fig. 26) sau discretul clește de crab al imaginilor lui Augustus (fig. 33—34).

După eforturile administrative legate de incendiu și de urmările acestuia, împăratul a pierdut orice interes pentru treburile statului, iar în toamna lui 66 a plecat în Grecia fiindcă numai locuitorii acelei țări îi puteau aprecia geniul.

„Marele turneu" a fost și un mare succes. A readoptat planul lui Caligula de a tăia un ca-

nal prin istmul de Corint. Peloponesul (Insula lui Pelops) avea să fie rebotezat Neronesus. Într-o ceremonie solemnă, el cel dintîi a scos prima brazdă de iarbă, cu o cazma de aur care i-a fost înmînată de guvernatorul Greciei. A proclamat în același loc, cu ocazia Jocurilor istmice, într-o atmosferă de covîrșitoare bucurie, libertatea Greciei, precum făcuse, tot acolo, Quinctius Flamininus în 196 î.e.n.[67] Oricum, libertatea se referea numai la Peloponesș și a fost revocată de Vespasian.

Nero a petrecut aproape un an în Grecia, ocupat fiind cu muzica și întrecerile atletice, ale căror premii le-a cîștigat pe toate. A devansat cu doi ani Jocurile olimpice numai ca să poată lua parte la ele și a introdus, pentru unica oară în istoria acestor jocuri, printre alte concursuri muzicale, și pe cel al cîntatului la liră. În cinstea împăratului au fost inițiate și curse de care cu zece cai. Era o întrecere grea, totuși, iar Nero s-a răsturnat, căzînd, în timpul ei. Deși n-a terminat-o decît ajutat, a fost premiat și pentru aceasta. După moartea împăratului, Galba a cerut arbitrilor să restituie suma de 250 000 de drahme cu care au fost cumpărați.[68]

În timpul absenței lui Nero, nori negri de furtună s-au strîns la orizont, iar consilierii săi l-au sfătuit să se întoarcă grabnic. El le-a răspuns că nu se poate întoarce decît într-un fel demn de Nero. În cele din urmă a intrat în Roma cu o procesiune triumfală cum nu mai văzuseră romanii niciodată pînă atunci. Cassius Dio ne relatează că stătea în carul triumfal al lui Augustus, îmbrăcat în veșminte de purpură cu paiete de aur, încoronat cu cununa de măslin sălbatic de la Olimpia și ținînd în mînă ramura de laur pithic de la Delfi. Toată populația a ieșit să-l întîmpine, aclamîndu-l în cor (Cassius Dio, LXII, 20): „Salut, învingătorule olimpic! Salut, învingătorule pithic! Augustus, Augustus! Trăiască Nero, Hercule al nostru!

Trăiască Nero, Apolo al nostru! Unicul învingător al marelui turneu! Singurul de la începuturile vremilor! Augustus, Augustus! O, voce divină! Binecuvîntaţi sînt cei ce te ascultă."

Cît de şocant va fi evenimentul pentru nobilimea Romei, el era totodată nu mai puţin decît prototipul acelui *adventus* din perioada tîrzie a imperiului.

Odată întors la Roma, a expus în public toate trofeele sale, 1808 cu toate. A căzut apoi într-o nepăsare totală, iar monedele şi-au pierdut orice fel de mesaj. Tipurile au devenit mai rare, reprezentînd pe Jupiter Custos (păzitorul) şi pe Salus, dar atare tutelă nu era îndeajuns de puternică spre a îndepărta primejdia. Nemulţumirea fierbea în tot imperiul şi devenise un lucru evident faptul că sprijinul căutat de Nero în rîndurile plebei nu putuse constitui baza suficientă a puterii. Şi-a amintit, desigur, de bunele lui relaţii cu armata, aşa cum o dovedeşte reversul monetar cu *adlocutio* (fig. 73), însă nu se arătase cu adevărat interesat de treburile militare, fatală eroare de raţionament. Mai mult încă, a persecutat pe acei generali care aparţineau vechii nobilimi. Lucru valabil, de pildă în cazul lui Corbulo, unul dintre cei mai buni generali ai secolului, care condusese la victorie armatele romane în Orient şi care, acuzat de trădare, a fost silit să se sinucidă. Chiar şi un mai mare număr de procese nu putea zăgăzui nemulţumirea şi frămîntările care de la început au culminat cu revolta guvernatorului Galliei, Iulius Vindex al cărui ţel era să „elibereze lumea romană de un tiran crud şi nedemn — nici măcar un bun cîntăreţ din liră." Ultima afirmaţie a fost socotită de Nero drept cea mai insultătoare![89]

Pentru a zdrobi răscoala se spune că împăratul a ticluit mai multe planuri speciale. Astfel Suetonius ne relatează că şi-a asumat ambele consulate, continuînd *(Nero,* 53): „Imediat

ce a pus piciorul pe pămîntul provinciei (Gallia) a vrut să iasă neînarmat în faţa soldaţilor şi să nu facă nimic altceva decît să plîngă, convingîndu-i astfel pe rebeli să-şi schimbe intenţiile, pentru ca în ziua următoare să se bucure în mijlocul supuşilor săi plini de bucurie şi să cînte peanurile victoriei pe care trebuia să le compună chiar atunci, pe loc."

Cu toate acestea revolta s-a întins, iar pregătirile pentru înăbuşirea ei au avansat prea puţin. În cele din urmă singura soluţie ce mai rămînea era sinuciderea. Ajutat de unul din liberţii săi, s-a înjunghiat în gît atunci cînd s-au apropiat soldaţii veniţi să-l aresteze. Dar ultimele lui cuvinte, mormăite în repetate rînduri, au devenit nemuritoare (Suetonius, *Nero,* 59): „Qualis artifex pereo", „ce artist pierde lumea"!

Acest ultim împărat al dinastiei iulio-claudice a fost în felul său un actor de primă mînă care şi-a depăşit rolul în chip fatal. Reputaţia sa postumă a fost cea mai rea cu putinţă, deşi nu i-au lipsit admiratorii tîrzii, mai ales din rîndul claselor de jos.[90] A fost primul împărat a cărui memorie a fost condamnată *(damnatio memoriae):* toate statuile sale au fost doborîte şi tot ce purta numele sau chipul său distrus. Monedele sînt singurul cuvînt al apărării lui. Pentru mulţi condamnarea masivă a lui Tacit şi a altor istoriografi constituie ultimul cuvînt în materie: precum s-a mai spus, istoria este propaganda învingătorilor!

Oricum, timpul nu poate fi întors din drum. Poziţia împăratului devenise diferită de cea cînd a fost introdus regimul şi aşa va să fie mereu. Însemnele exterioare monarhice de merit sau alte simboluri precum coroana radiată ori egida lui Jupiter, dimpreună cu tot mai dominantul cult imperial în cadrul căruia împăratul era divinizat ca un zeu, sau identificat cu alte divinităţi, aveau să rămînă. Trecuse vremea cînd un împărat putea, cum s-a spus

despre Tiberius (Suetonius, *Tiberius*, 14), „regnare sine regio insigni", adică să domnească precum un rege, fără însemnele regalității.

Pentru marea majoritate a romanilor domnia lui Nero nu a fost o perioadă rea. Cercetările mai din urmă au reușit în bună măsură să revizuiască imaginea sa unilateral negativă, deși, desigur, nu va fi scos niciodată basma curată.[91] Marțial a pus poate punctul pe „i" în epigrama sa (VII, 34):

„Decît Nero ce e mai nebun
Și decît termele lui mai bun?"

NOTE

1 Despre perioadă în general, a se vedea Meise [I B 93] și Hammond [IB 85], iar pentru Tiberius, în special, Levick [I B 90] și cercetarea asupra stadiului problemei datorată lui Downey [I B 79]. Despre artă se va vedea Andreae [II A 2], p. 138 și urm. și Strong [II A 45], capitolul 5. Portretele lui Tiberius sînt tratate de Polacco [II C 111]; se va vedea de asemenea și Kiss [II C 91], p. 71 și urm., Hausmann [II C 68], p. 135 și urm., iar despre portretele modificate Jucker [II C 87].

2 Despre influența lui Tacit asupra imaginii istorice, vezi Downey [I B 79], p. 116 și urm., iar mai de curînd Christ [I C 6]. În genere despre acest izvor, vezi Martin[I C 24].

3 II, 127, 2. Pentru reconsiderarea lui Velleius Paterculus vezi Sumner [I C 35], precum și comentariul lui Woodman la *Velleius Paterculus* [I C 37]. Perioada se caracterizează în special printr-o tot mai mare mobilitate între ordinul ecvestru și cel senatorial: vezi Weaver [I E 49]; se va vedea și Millar [I D 26], p. 83 și urm. Chiar dacă societatea Romei antice era o societate stratificată, cu deosebiri legiferate de rang, ea nu era mai puțin susceptibilă de mobilitate socială: vezi Hopkins [I E 18].

4 Cassius Dio, LIII, 19. Referitor la consiliul imperial se va vedea Crook [I D 9], precum și Millar [I D 26], p. 110 și urm., iar pentru libertii imperiali, p. 69 și urm. Despre sclavii și libertii imperiali se va consulta Weaver [I E 50]. Despre același subiect și Saller [I G 62], capitolul 2.

5 Vezi Flach [I C 13].

6 Tacit, *Anale*, III, 65.

7 Tacit, *Anale*, III, 6.

8 Printre puținele excepții poate fi menționat sestertul *BMC* [II H 18] I, nr. 95 și urm., emis pentru fiul lui Tiberius, Drusus, în 22/23 e.n. Pe revers figurează două cornuri ale abundenței încrucișate la vîrfurile ascuțite și avînd în axa centrală un caduceu înaripat. Din gura fiecărui corn al abundenței iese cîte un bust drapat al lui Tiberius Gemellus și Germanicus, respectiv, gemenii lui Drusus. O excelentă reproducere a acestei minunate monede se află la Kent [II H 70], nr. 155. Pentru respectivul tip monetar a se vedea Meise [II H 90]. Despre monedele lui Tiberius vezi Sutherland [II H 119], capitolul V, și Rodewald [II H 104], care se ocupă mai mult cu economia.

9 *BMC* [II H 18] I, nr. 155 și urm. Pentru datare se va vedea Sutherland [II H 117].

10 *Moderatio* apare numai pe monedele lui Tiberius. Despre acest concept a se vedea trecerea în revistă datorată lui Downey [I B 79], p. 95 și urm., ca și Gesche [II H 51] și Levick [II H 79].

11 Despre cupele de la Boscoreale a se vedea Kähler [II A 26], pl. 144—145, cu o privire de ansamblu asupra descoperirii la pl. 142. Întreaga descoperire este publicată cu reproduceri excelente de către Héron de Villefosse [II G 2]. Perechea de cupe cu scene istorice a fost achiziționată de familia baronului Edmond de Rothschild de la Paris. În timpul ultimului război mondial cupa cu Augustus a fost distrusă, iar cea cu Tiberius avariată. Nu foarte convingător, Byvanck-Charles van Ufford [II G 1] a propus ca identificarea general acceptată să fie schimbată, adică nu Tiberius, ci Claudius. Despre respectivele cupe a se vedea mai de curînd Hölscher [II K 38], p. 281 și urm., și Kleiner [II K 42].

12 O posibilă criză financiară se făcea anunțată în anul 33 e.n.: vezi Rodewald [II H 104], capitolul I și Sutherland [II H 122], în special p. 89 și urm. Despre activitatea constructivă în timpul lui Tiberius a se vedea Bourne [II J 17], p. 31 și urm.; Blake [II J 12], p. 10 și urm. și Levick [I B 90], p. 123.

13 Vezi mai sus capitolul II, nota 160. Fragmentele care ne-au parvenit provin dintr-un zid de incintă de același tip ca și cel de la Ara Pacis. După Torelli [II D 94], capitolul III, Ara Pietatis era identică cu Ara Gentis Iuliae și ea trebuie plasată pe Capitoliu.

14 Vezi mai sus capitolul II, nota 139.

15 Referitor la domnia lui Caligula vezi Balsdon [I B 76], p. 92 și urm., iar pentru urcarea pe tron din 37, Timpe [I B 96], capitolul III. Despre portretele lui, a se vedea Poulsen [II C 117], Jucker [II C 82] și mai de curînd Massner [II C 104], p. 106 și urm., ca și Jucker în *Gesichter* [II C 56], nr. 116 și urm.

16 *BMC* [II H 18], I, nr. 36 și urm. O excelentă reproducere se află la Kent [II H 70], nr. 168. Pentru seria cu portretele membrilor familiei lui Caligula, vezi Trillmich [II H 129], în special p. 39 și urm.

17 *BMC* [II H 18] I, nr. 81 și urm. Trillmich [II H 129], p. 12 și urm. și 33 și urm.; a se vedea și Jucker [II H 66].

18 Există șapte portrete miniaturale de bronz ale lui Caligula, ceva mai puțin decît o treime din totalul imaginilor sale. Din nefericire proveniența este cunoscută doar în foarte puține cazuri, dar procentajul neobișnuit de mare al bronzurilor mici ar putea reflecta potențarea cultului imperial, efectuată prin intermediul armatei. Despre portretele miniaturale ale împăraților a se vedea Schneider [II C 126], despre Caligula, p. 39 și urm.

19 *BMC* [II H 18] I, nr. 67 și urm. După Ritter [II H 103], tipul monetar se referă la distribuția de bani cu ocazia suirii pe tron; a se vedea de asemenea Trillmich [II H 129], p. 40. Despre acest motiv și evoluția lui ulterioară se va vedea Hamberg [II D 31], *passim* și Brilliant [II K 11], *passim*. Cele mai mici diviziuni monetare, *quadrantes*, au intrat și ele în uz ca un mijloc de propagandă destinat claselor de jos. Caligula a abolit taxa de unu la sută introdusă de Augustus pe vînzări, atare măsură fiind anunțată tocmai prin respectivele monede mărunte: vezi Stylow [II H 116].

20 Vezi Baldson [I B 76], p. 92 și urm.

21 Referitor la domnia lui Claudius, vezi Scullard [I A 21], p. 298 și urm., cu trimiterile respective, precum și Levick [I B 91] și Ehrhardt [I B 80]. Portretele lui Claudius sînt studiate de Stuart [II C 131]. Evoluția stilistică din această vreme se reflectă cel mai limpede în materialul monetar; a se vedea Salzmann [II H 107] și Trillmich [II H 129], *passim*; a se vedea de asemenea Massner [II C 104], p. 126 și urm. Pentru portretul feminin al epocii, a se consulta Polaschek [II C 112], *idem*. [II C 114], *idem* [II C 113] și Erhart [II C 38].

22 Jung [I B 87] demonstrează că succesiunea evenimentelor fusese pusă la cale în amănunțime. Comparativ, amintim că plățile făcute de Caligula erau de 1000 sesterți pentru fiecare soldat din gardă.

23 *BMC* [II H 18], nr. 8 (nr. 9 și urm. sînt denari); Kent [II H 70], nr. 176; a se vedea și Massner [II C 104], p. 131 și urm.

24 *BMC* [II H 18] I, nr. 5; vezi și Fuchs [II H 49], p. 45, pl. 114 și urm.

25 După Torelli [II D 94], capitolul III, altarul a fost ridicat și pentru gens Iulia, vezi mai sus nota 13.

26 Trillmich [II H 129], p. 49 și urm.

27 Cel mai bine cunoscut din aceste serii este grupul de statui scos la lumină din ruinele bazilicii de la Veleia, în secolul 18, dintre care ni s-au păstrat 12 piese: vezi Saletti [II C 124] și mai de curînd Jucker [II C 85]. Despre alte serii a se vedea Bossert și Kaspar [II C 22] și Angiolillo [II C 1].

28 Despre această preoțime, a se vedea Duthoy [I H 7]; vezi mai sus trimiterile de la capitolul II, nota 47.

29 Pentru raportul preliminar asupra acestei descoperiri vezi Erim [II D 19]. În general despre inexistența unui plan arhitectonic tipizat, vezi Tuchelt [II J 130].

30 Jucker [II C 83] demonstrează că reliefurile proveneau chiar de la Ravenna și nu de la Roma, cum se credea îndeobște; mai de curînd Pollini [II D 73] le datează în epoca lui Nero. Identificarea diverselor figuri-portrete, ca și interpretarea reprezentării au fost mult controversate: vezi Bonanno [II C 20], p. 41 și urm.

31 De curînd s-a demonstrat că unele portrete au fost de fapt mutilate, vezi Jucker [II C 88].

32 *BMC* [II H 18] I, nr. 145 și urm.; Stylow [I G 71], p. 46; despre acest subiect a se vedea și Ramage [I G 60], p. 202 și urm.

33 Sutherland [II H 119], p. 129 și urm. și în genere despre acest subiect Wallace-Hadrill [I G 79].

34 Într-o cuvîntare rostită în fața senatului Claudius lasă să se întrevadă atitudinea sa personală ambiguă, în parte conservatoare, în parte progresistă. Cuvîntarea se termină cu următoarele cuvinte (Tacit, *Anale*, XI, 24): „Tot ceea ce acum se crede a fi foarte vechi a fost odinioară nou, senatori: magistrații plebei au urmat celor patricieni, iar după aceștia cei italici și, în fine, cei de alte neamuri decît latinii. Noutatea instituită de noi va deveni parte a trecutului și ceea ce astăzi argumentăm cu precedente se va număra printre precedente". Vezi și Levick [I B 91]. Despre politica lui Claudius cu privire la cetățenie în general, vezi Sherwin-White [I D 34], p. 237 și urm. Despre subiectul în discuție a se vedea Brunt [I E 7] și Stahl [I D 36], în special p. 20 și urm.

35 Vezi Scullard [I A 21], p. 302 și urm. și Millar [I D 26], p. 74 și urm.

36 Tacit, *Anale*, III, 54.

37 *BMC* [II H 18], I, nr. 2, vezi nr. 36; *RIC* [II H 101] I, nr. 16 și urm.; Fuchs [II H 49], p. 45.

38 În general despre imperialismul roman a se vedea mai sus, trimiterile de la capitolul I, notele 56 și 161.

39 *BMC* [II H 18] I, nr. 29 și urm. și 49 și urm.; *RIC* [II H 101] I, nr. 8 și urm.; Kent [II H 70], nr. 179; Fuchs [II H 49], p. 45.

40 Este ipoteza lui Launscher [II D 48], p. 78 și urm. Pe de altă parte, el elimină fragmentul de relief reprezentînd un războinic, aflat în Noul Muzeu al Capitoliului, Helbig [II A 23] II, nr. 1748. Pentru bibliografia mai veche a se vedea Nash [II J 93] I, p. 102.

41 *RIC* [II H 101] I, nr. 26 și urm.

42 În timpul domniei lui Claudius au fost construite două noi apeducte (Aqua Claudia și Annio Novus), vezi Blake [II J 12], p. 26 și urm., cu bibliografia, și mai de curînd Panimolle [II J 97].

43 D'Escurac [I D 10], în special p. 278 și urm. și 292 și urm. Despre acest subiect se va vedea și Rickman [I E 41], capitolul IV.

44 Sutherland [II H 119], p. 123 și urm.

45 Pentru *optimus* a se vedea Hammond [I G 35], p. 41 și urm. și Frei-Stolba [I G 27], p. 21 și urm.; vezi de asemenea Fears [I G 24], p. 97 și urm.

46 Pentru statuile de aur vezi Pekáry [II B 20] și Lahusen [II B 14]. Despre portretul roman din punct de vedere juridic vezi Rollin [I D 30], *passim*.

47 Niemeyer [II K 56], nr. 95 și 96, cu bibliografia.

48 Atare reprezentări sînt deosebit de frecvente în sculptura denumită a „apoteozei private": vezi Wrede [II B 32], în special p. 143 și urm. și *idem*. [II K 88], *passim*.

49 Cel mai frecvent tip portretistic al lui Socrate, tipul B — Richter [II C 121] I, p. 112 și urm. — a ajuns pînă la noi într-o serie romană de busturi și herme. Totuși originalul era o statuie a unui om bondoc și burtos șezînd. Pentru greci capul și trupul erau părți inseparabile ale imaginii plastice, romanii însă n-au ezitat să facă un bust-portret nici chiar din Doriforul lui Policlet.

50 A se vedea remarcile care avertizează contra utilizării normelor estetice moderne la arta antică: Blanckenhagen [II A 7], p. 333, tot așa cum este greșit să judecăm societatea antică din punctul nostru moral de vedere: Starr [I A 24].

51 Vezi Timpe [I B 96], capitolul V și Meise [I B 93], p. 100 și urm. Pentru principatul lui Nero, în general, a se vedea Scullard [I A 21], p. 315 și urm., Warmington [I B 97] și Cizek [I B 78]. Despre portrete a se vedea Heisinger [II C 73]. Cît privește relația dintre literatură și artă în această perioadă, se va recurge la Croisille [II K 16].

52 *BMC* [II H 18] I, nr. 82; vezi de asemenea Sutherland [II H 119], p. 143 și urm.

53 Britannicus n-a fost complet lăsat deoparte, dar numai două tipuri de sesterți cu portretul său sînt cunoscute în comparație cu nenumăratele monede care-l înfățișează pe Nero: vezi Babelon [II H 9]. Motivul oficial al adoptării lui Nero pare să fi fost dorința de a avea doi urmași de același rang, ca odinioară Gaius și Lucius Caesar. Cei doi prinți, Britannicus și Nero, sînt reprezentați ca egali pe o pereche de panouri cu reliefuri de la Palatul Rondanini: vezi Lorenz [II C 101]. Oricum, monedele ne arată cît de repede a fost eliminat Britannicus.

54 Suetonius, *Nero*, 33.

55 Suetonius, *Caligula*, 53. Pentru Seneca vezi Roselaar [I C 32], Grimal [I B 84] și Griffin [I C 15].

56 *Despre clemență*, I, 1. Despre acest concept a se vedea Adam [I G 1] și Fears [I B 81].

57 *RIC* [II H 101] I, nr. 9; Kent [II H 70], nr. 189.

58 Această parodie este o operă foarte controversată care prezintă o mulțime de probleme nesoluționate: vezi Bringmann [I B 77], Kraft [I B 89] și Griffin [I C 15], *passim*.

59 Despre formula EX S C, care a dispărut pentru prima oară după 64, vezi Sutherland [II H 122], p. 32 și urm. și 117 și urm. În anii dintre 54 și 64 nu au existat emisiuni de bronz.

60 *RIC* [II H 101] I, nr. 10. Tipul a fost bătut deopotrivă în aur și argint.

61 Vezi Katzoff [I B 88].

62 Vezi Sutherland [II H 119]; p. 159 și urm.

63 Membrii vechii nobilimi erau încă socotiți drept singurii rivali ai puterii imperiale. Ca și predecesorii săi și viitorul împărat Vespasian, Nero a favorizat pe *homines novi*. Despre Nero ca actor se va vedea Manning [I B 92].

64 După părerea lui Hermansen [II J 59] construirea de arcade urmărea prevenirea viitoarelor dezastre pricinuite de căderea în stradă a blocurilor de zidărie. Despre reconstrucția care a urmat focului a se vedea Blake [II J 12], p. 42 și urm. și Philips [II J 100]. Cu privire la consecințele economice asupra societății, se va consulta Newbold [I E 36].

65 Suetonius, *Nero*, 31.

66 Suetonius, *Nero*, 39. Unii consideră că suprafața ocupată de Domus Aurea avea 370 acri. Despre această zonă vezi Boëthius [II J 15], capitolul III, MacDonald [II J 83], p. 25 și urm., Prückner și Storz [II J 104], Alardi [II J 1] și Fabbrini [II J 38].

67 Este de presupus că o parte considerabilă a mîinii de lucru era angajată în activități de construcție: vezi Brunt [I E 8], în special p. 92 și urm. Despre această problemă, în general, a se vedea Skydsgaard [I E 46]. Se va vedea de asemenea și capitolul IV al prezentei lucrări, nota 23.

68 Pentru politica fiscală a lui Nero se va consulta Thornton [I B 94] și *idem*. [I E 47] și în genere despre politica fiscală în Roma imperială, Hasler [II H 60], în special p. 123 și urm. Se va vedea totuși Crawford [II H 39], în special p. 48. La moartea lui Nero, tezaurul pare să fi fost gol, vezi Kloft [I G 43], p. 151; se va vedea de asemenea Thornton [I E 47], p. 163 și urm. După reforma monetară din 64, monedele de argint deveniseră de fapt numai de uz intern. Pentru comerțul cu Germania liberă și cu India se utilizau monede de argint de dinaintea reformei, sau monede de aur. Despre urmările reformei monetare se va vedea Kunisz [II H 75], Walker [II H 132] III, p. 110 și urm. și Lo Cascio [II H 80]. O nouă contribuție importantă la studiul problemelor monetare ale acestei perioade se datorează lui MacDowall [II H 82].

69 Vezi Yavetz [I G 85], în special p. 105 și urm. și Brunt [I E 9].

70 *BMC* [II H 18] I, nr. 132; Kent [II H 70], nr. 193. Vezi și Boyce [II H 20] care demonstrează că portul

fusese deja terminat de Claudius. Despre portul lui Claudius vezi Testaguzzi [II J 126], p. 69 și urm.

71 *BMC* [II H 18]I, nr. 138. Pentru reprezentarea acestei scene pe monede, vezi Carlson [II H 27]. Pe timpul lui Hadrian termenul s-a modificat din *congiarium* în *liberalitas*. Pentru distribuțiile de bani ale împăratului, a se vedea Kloft [I G 43], capitolul IV, iar pentru distribuirea de grîne, Rickman [I E 41], p. 187 și urm.

72 *BMC* [II H 18] I, nr. 191—197 (Roma) și 335—337 (Lugdunum); Fuchs [II H 49], p. 46, fig. 133—136. A se vedea și Rainbird și Sear [II J 105].

73 *BMC* [II H 18] I, nr. 101 și urm.; Fuchs [II H 49], p. 46, fig. 129—130.

74 *RIC* [II H 101] I, nr. 68; Kent [II H 70], nr. 203.

75 *Anale*, XV, 46.

76 *RIC* [II H 101] I, nr. 151; Kent [II H 70], nr. 206; Fuchs [II H 49], p. 46, 105 și urm., fig 142 și urm. O foarte bună reproducere a acestui tip se află la Overbeck [II H 95], fig. 2.

77 Fuchs [II H 49], p. 46, fig. 123—128. Templul este reprezentat și pe aurei, dar numai cu una din laturile de intrare. Pentru acest templu a se vedea Nash [II J 93] I, p. 502 și urm. și Turcan [I J 27], p. 381 și urm. Poate că mica construcție a fost deplasată de Domițian în vederea includerii ei într-un templu mai mare din Forul de trecere: vezi Bauer [II J 8], în special p. 314 și urm.; despre amplasare se va vedea oricum Coarelli [II J 30], p. 89 și urm.

78 *Despre războiul cu goții*, I, 25. În timpul asediului Romei de către goți, în anul 536, persoane necunoscute au încercat într-o noapte să forțeze ușile. După triumful creștinismului templul a căzut în desuetudine pentru a fi în cele din urmă închis în 391 împreună cu alte temple din imperiu, ca urmare a unui decret al împăratului Theodosius. Încercarea de a deschide ușile era în consecință o nelegiuire, iar întîmplarea i-a prilejuit lui Procopius descrierea templului care corespunde întocmai cu imaginea de pe monedă.

79 Moretti [II D 61], p. 117 și urm.; Fuchs [II H 59], p. 45 și urm., fig. 122.

80 *RIC* [II H 101] I, nr. 344. O frumoasă reproducere a acestui tip monetar se află la Kent [II H 70], nr. 200. Pentru respectivul tip a se vedea și Kunkel [II K 45], p. 28.

81 *BMC* [II H 18] I, nr. 254. Pentru coroana radiată, în general, se va vedea Alföldi [II K 2], p. 257 și urm.

82 Nash [II J 93] I, p. 268 și urm. Despre *colossus in vestibulo* a se vedea Tamm [II J 125], p. 102 și urm. Unii au contestat că statuia îl reprezenta într-adevăr pe Nero: vezi Fears [I B 82], p. 495, cu trimiterile bibliografice de la nota 12 și *idem*. [I G 23], p. 325 și urm. Mai tîrziu capul a fost înlocuit de Commodus cu propriul său chip, vezi mai jos capitolul V, p. 152.

83 Suetonius, *Nero*, 25, 2; vezi și 21,1.

84 Vezi Gagé [I J 8], p. 650 și urm. Este semnificativ că pe monede legenda referitoare la Nero a fost transferată pe revers unde este reprezentat Apolo: vezi Sutherland [II H 119], p. 170.

85 Vezi Gagé [I J 8], p. 650 și urm. și *idem*. [I J 9], p. 580 și urm. După Huss [I B 86] unul din aspectele obișnuite ale propagandei lui Nero era înfățișarea proprie domnului drept renaștere a perioadei augustane.

86 Vezi L'Orange [II C 98], p. 57 și urm.

87 Un canal prin istmul de Corint mai fusese proiectat înaintea lui Nero de către regele elenistic Demetrios, iar apoi de Caesar și Caligula. Proiectul lui Nero a fost inițiat în 67; la lucrări luau parte 6000 de prizonieri evrei trimiși de Vespasian și membri ai gărzii pretoriene, probabil în calitate de supraveghetori. Mai multe puțuri și tranșee ale dispozitivului neronian au ieșit la iveală cînd a fost săpat canalul modern, în secolul trecut: vezi *Corinth* I, Cambridge (Mass.), 1932, p. 55 și urm. Despre eliberarea de către Nero a Greciei, a se vedea Scullard [I A 21], p. 323, cu trimiterile bibliografice, și Gallivan [I B 83].

88 Despre Nero la Olimpia, vezi Herrmann [II J 60], p. 185.

89 Vezi Suetonius, *Nero*, 41.

90 Nu mai puțin de trei pretendenți cu numele de Nero au apărut pînă la sfîrșitul veacului. Printre medalioanele contorniate de la sfîrșitul antichității cele mai frecvente sînt piesele purtînd chipul lui Nero: vezi Alföldi și Alföldi [II H 6], nr. 128—233 și 545—584.

91 Despre reconsiderarea lui Nero a se vedea în special Thornton [I B 95].

IV
FLAVII

Anul celor patru împărați

Nero și-a pus capăt vieții, dar trecerea la o nouă domnie n-a fost chiar lipsită de dificultăți precum se așteptau adversarii săi. Vindex s-a sinucis și el, fără a împuțina în chip semnificativ numărul pretendenților la tron: la 15 ianuarie 69 imperiul avea patru împărați. La Roma se afla bătrînul Galba cu fiul său adoptiv Pișo, susținut de legiunile spaniole și de senat, precum și Otho care se făcuse agreabil gărzilor pretoriene. În Germania, Vitellius fusese proclamat împărat de legiunile pe care le comanda, fiind cu totul la cheremul propriilor săi soldați. Era pentru prima, dar nu și pentru ultima dată cînd un general avea să fie astfel promovat. În Africa de Nord, Clodius Macer plănuia să se lanseze în lupta pentru putere, în vreme ce armata din Orient aștepta să vadă ce se întîmplă. În cele din urmă acesteia îi va reveni decizia, iar comandantul ei, Titus Flavius Vespasianus, va ieși victorios.[1] Cu obișnuitu-i spirit caustic, Tacit *(Istorii,* I, 4) observa că: „Secretul imperiului fusese acum dezvăluit, un împărat putîndu-se face oriunde, nu numai la Roma."

E îndoielnic că cineva, la atîția ani după instituirea de către Augustus a principatului,

să se mai fi gîndit serios la reinstaurarea republicii, dar după moartea lui Nero, în timpul luptelor pentru putere, a apărut un grup de emisiuni monetare cu vădit caracter republican, așa-numitele monede anonime.[2] Probabil că acestea au fost bătute ceva mai devreme de către Galba în Spania, cuprinzînd mesaje adresate celorlalte grupuri militare. Republican este fără tăgadă un denar purtînd pe avers bustul Libertății și legenda LIBERTAS. Reversul este identic cu cel folosit de Brutus, cu 111 ani mai înainte, în 43 î.e.n., pentru a consemna asasinarea lui Caesar (fig. 22): boneta libertății se află între două pumnale, dar acum legenda glăsuiește: P(ublica) R(es) RESTITVTA.[3] Deși este greu de închipuit că prototipul s-ar mai fi aflat în circulație, pare-se că el era bine cunoscut posterității. Cassius Dio (XLVII, 25), care scrie la aproape 250 de ani după acest eveniment, subliniază în mod special că Brutus a dat dispoziție să se bată atare monedă. Prin reluarea ei, avem un excelent exemplu al modului în care monedele romane (și restul artei oficiale) vizau să poarte deopotrivă înțelesuri specifice și generale, sporind șansele privitorului de a lua act cel puțin de un nivel al simbolului. Reprezentarea cuprinde atît mesajul obișnuit, limpede oricui: Tiranul e mort! Dar în același timp, referindu-se la Brutus, denarul constituie un atac subtil la marea carență a principatului. După cum subliniază și Tacit *(Istorii,* I, 16), sistemul nu oferea nici o garanție împotriva cîrmuitorilor răi.

Alte tipuri poartă legende ca SALVS PVBLICA, SECVRITAS P(opuli) R(omani), BON(us) EVENT(us), „noroc bun", sau PACI P(opuli) R(omani), „păcii poporului roman", gînd pios, dar nu foarte eficient.

Un tip care va deveni de tristă actualitate în tot timpul anarhiei militare din veacul al treilea, dar care apare destul de frecvent și pînă atunci, este denarul din fig 74[4], avînd pe

ambele fețe două mîini unite în gestul salutului, *dextrarum iunctio,* cu legendele: FIDES PRAETORIANORUM și FIDES EXERCITVVM, „fidelitatea pretorienilor" și „fidelitatea armatelor". Pe unele emisiuni ultima legendă este conexată personificării Concordiei și legendei CONCORDIA PROVINCIARVM, ca o ilustrare a cuvintelor lui Tacit citate mai sus din care se înțelege că adevăratul centru al puterii în imperiul roman nu mai sălășluia în capitală, ci cu legiunile în provincii.

Criza din anul 68 e.n., cu legiunile romane luîndu-se între ele la întrecere în a-și ridica propriii candidați la purpura imperială, adaugă o nouă cerință necesității de a face publică o anumită imagine a împăratului, menită să cîștige adeziunea întregului imperiu. Vestiți prin monede, cei trei împărați Galba, Otho și Vitellius care s-au succedat unul altuia într-un ritm rapid, au încercat fiecare să creeze acea imagine personală credibilă, de garant al victoriei, păcii și prosperității. După cîte știm, au avut prea puțin succes, ultimul bucurîndu-se de ceva mai multă audiență grație reasumării vechilor virtuți imperiale. Din nou luăm act acum de *providentia* împăratului și mai ales de *clemența* sa. Sub acestea se ascunde însă dorința de a se distanța de predecesorii săi imediați Galba și Otho și poate de asemenea și de Nero. Dealtminteri Vitellius nu era mai puțin libertin decît Nero, petrecîndu-și cea mai mare parte a scurtei domnii în vaste banchete date în Domus Aurea pe care n-a încetat să o mărească, ospețe bogate în delicatese costisitoare aduse din cele mai îndepărtate regiuni. Cu Vitellius, *clementia* avea să devină un slogan perimat, această „virtute" nemaiapărînd pe monedele Flavilor.

Vitellius a pierit în mod mizerabil de mîna soldaților, iar la sfîrșitul anului 69 ultimul pretendent la tron a devenit stăpînul întregului imperiu. Anul și jumătate care s-au scurs au

necesitat mari cheltuieli. Războaiele au costat sume enorme și au provocat mari distrugeri. Roma însăși a fost pustiită de foc în timpul ostilităților, iar proscrierile au continuat eradicarea neroniană a aristocrației.

Vespasian și fiii săi

Cu Vespasian tronul a fost ocupat de un om a cărui familie era „necunoscută și fără portrete ale strămoșilor."[5] Familia provenea din sabinul Reate (Rieti), în vecinătatea căruia se născuse însuși Vespasian. Tatăl lui fusese arendaș de impozite și chiar el și-a cîștigat un timp existența ca negustor de sclavi. După asumarea puterii n-a întreprins nimic spre a-și ascunde obîrșia sau dialectul sabin.

Principalul sprijin al lui Vespasian erau cavalerii, clasa cea mai activă din punct de vedere economic. Era pe deplin conștient de valoarea banului și atît izvoarele contemporane cît și portretele (fig. 75) nu lasă nici o îndoială că n-ar fi fost un om cu picioarele pe pămînt. Prin verismul lui aproape republican, portretul lui Vespasian disociază personajul de lipsa de prudență a lui Nero.[6]

Preluarea de către Vespasian a puterii a creat destul de dificile probleme de ordin constituțional. Cîtă vreme dinastia iulio-claudică fusese la cîrma statului, cetățenii puteau fi socotiți clienți și, în consecință, moștenitori ai marii averi a familiei și ai teritoriului Egiptului. Cu Nero însă neamul Iulio-Claudiilor s-a stins. În consecință, senatul a fost nevoit, prin intermediul unei măsuri legale, așa-numita *lex de imperio Vespasiani,* păstrată parțial pe o tăbliță de bronz, să definească puterile principelui.[7] Autoritatea cu care a fost investit Vespasian, începînd din acel moment, era mai mare decît cea acordată lui Augustus, dar corespundea normelor istorice constituite și în acest

sens se făceau referiri la principatele lui Augustus, Tiberius și Claudius. Ceilalți împărați erau trecuți sub o elocventă tăcere. Pe lîngă titlul de împărat, Vespasian și-a luat și numele (devenite acum titluri) de *Augustus* și *Caesar*. Acesta era stadiul final al evoluției conceptului de principat.

Ca și mai înainte, baza reală a puterii era de natură militară: *imperium*. Într-adevăr, Vespasian număra ale sale *dies imperii* nu din ziua recunoașterii de către senat, în decembrie, ci din cea a proclamării sale de către trupe, la 1 iulie. Chiar dacă puterea nu era contestată, ca în cazul lui Vespasian, o necesitate vitală impunea ca împăratul să-și legitimeze dreptul la domnie prin faptul că poseda o *auctoritas* personală, edificată prin mijloacele propagandei oficiale. Un urmaș avea imensul avantaj de a fi părtașul unei atare *auctoritas*, căci puterea în sine nu a devenit niciodată cu adevărat ereditară, așa cum se întîmplase în monarhiile din afara lumii romane. Despre Vespasian se spune că ar fi declarat: „Ori fiii mei mă vor urma, ori nimeni."[8] Aceste cuvinte dau expresie aceluiași sentiment de clan încercat și de un om atît de nesentimental ca Augustus; în realitate însă nu exista nici o bază constituțională pentru succesiunea dinastică.

În chiar anul în care a ajuns la putere, Vespasian a și permis fiilor săi să apară pe reversul monedelor, uneori șezînd pe *sella curulis* și cu legenda TITVS ET DOMITIAN(us) CAESARES PRINC(ipes) IVVEN(tutis). Aceștia sînt prezentați în același chip ca Gaius și Lucius Caesar (vezi fig. 56). Numele de Caesar, folosit singur, își face în această vreme apariția ca titlu al urmașului la tron, înlocuindu-l din atare postură pe cel de *princeps iuventutis*.

O dată cu Vespasian a intrat mult sînge proaspăt în aristocrația senatorială și, ca și Augustus, el a creat noi patricieni. În cea mai mare parte erau persoane cu care a avut de a face

de-a lungul carierei sale. Mulți dintre noii senatori aparțineau aristocrației provinciale.[9] Ca și Flavii înșiși, aceștia erau familii active și viguroase, cu rădăcinile în ordinul ecvestru, și ei au ajuns să determine procesul economic și politic în veacul următor. Cu excepția unei neînsemnate opoziții stoice care avea păreri diferite despre cîrmuitorul ideal[10], fiind în consecință redusă la tăcere cu mînă fermă, Vespasian a avut grijă să se afle în bune relații cu senatul, iar monedele înfățișează pe Genius Senatus, sub aspectul unui bătrîn îmbrăcat în togă (vezi fig. 84), care așază o cunună de stejar pe capul împăratului. Oricum, realitățile nu sînt eludate: Vespasian este reprezentat în uniformă militară, ținînd o Victorie în mîna dreaptă.[11]

Trambulina lui Vespasian către putere a fost guvernatoratul Iudeei. Ca unul dintre ofițerii cei mai de valoare, l-a întovărășit pe Nero în călătoria sa din anul 66 în Grecia, dar a căzut în dizgrație fiindcă a adormit în vreme ce împăratul cînta. Nefăcînd parte din vechea nobilime, viața nu i-a fost grav primejduită, iar în februarie 67 a primit misiunea specială de a lichida revolta evreiască.

Tulburările îndelungate din Iudeea au culminat în anul precedent prin rebeliune deschisă care amenința în multe privințe pacea în întreaga parte orientală a imperiului.[12] Evreii formaseră importante colonii în cea mai mare parte a marilor orașe ale lumii romane și în multe din cetățile răsăritene constituiau elementul predominant al populației. Ca și în trecutul apropiat, ei s-au autoizolat de celelalte grupuri de locuitori, motiv pentru care antisemitismul era în floare. Mai ales relațiile cu grecii erau proaste și într-un oraș ca Alexandria exista o luptă continuă între cele două etnii. Din această pricină revolta era privită cu multă seriozitate.

În același timp circulau profeții orientale după care cîrmuitorii lumii aveau să vină din

Iudeea. Vespasian a brodat pe această temă în scopul de a-și justifica pretențiile morale la putere[13], evreii însă luaseră foc la acest zvon, ajungînd la fanatică împotrivire față de romani. În toiul războiului, forța de ocupație romană ajunsese la 50.000 de oameni sub arme. Era o considerabilă concentrare de trupe care dădea totodată comandantului ei o pondere semnificativă în afacerile interne. Cînd Vespasian s-a hotărît să se arunce el însuși în lupta pentru putere, războiul deschis luase sfîrșit, iar îndelunga fază finală, avînd caracterul unui război de uzură, era condusă de fiul său Titus.

Ierusalimul a căzut la 26 septembrie 70, după o lungă izolare și asediu, iar apoi cetatea, cu templul ei, a fost rasă de pe fața pămîntului. Numai trei din cele mai înalte turnuri împreună cu o mică porțiune din zidul de incintă au rămas intacte „spre a sta mărturie posterității despre felul și puterea cetății învinse de vitejia romanilor."[14] Ultima citadelă, Masada, n-a fost cucerită decît la 15 aprilie 73, după sinuciderea colectivă a apărătorilor ei. După istoricul evreu Flavius Josephus, una dintre căpeteniile revoltei, peste un milion de evrei au murit în timpul războiului și din pricina urmărilor lui, iar 97 000 au fost transportați în captivitate la Roma, cea mai mare parte a lor sfîrșind în amfiteatre sau în mine, deosebirea între cele două alternative fiind neglijabilă.[15]

În iunie 71, Vespasian și Titus au celebrat împreună triumful. Flavius Josephus a fost martor ocular al acestuia și l-a descris — una dintre cele mai complete relatări pe care o avem pe această temă (vezi mai jos). Vespasian însuși, care se amuza să ridiculizeze pe genealogiștii ce încercau să înjghebe arborele familiei Flaviilor, adîncindu-i rădăcinile pînă în lumea zeilor, stătea ironic deoparte de atare costisitor spectacol (Suetonius, *Vespasian*, 12): „Atît de străin era de dorința de pompă și de a se arăta în public încît în ziua triumfului său,

istovit de procesiunea înceată și obositoare, n-a pregetat să spună: «Sînt pe de-a-ntregul răsplătit pentru a fi fost atît de nătărău, ca la vîrsta mea înaintată să-mi doresc un triumf, ca și cînd le-aș fi fost cu ceva dator strămoșilor ori se va fi numărat vreodată printre ambițiile mele»."

Deși originea nu-i impunea nici un fel de obligații, Vespasian știa prea bine că triumful era absolut necesar pentru a obține acea *auctoritas* la care rîvnea. După cum notează Suetonius *(Vespasian, 7)*, Vespasian, la luarea puterii, era cu totul lipsit de *maiestas* și *auctoritas*, istoricul adăugînd că împăratul le-a dobîndit repede.

Triumful a devenit piatra unghiulară a propagandei flavice: justificarea fundamentală nu numai a dreptului lui Vespasian de a cîrmui, dar și al celui de a întemeia o nouă dinastie imperială. La el se va face deci aluzie pe monedele tuturor celor trei împărați.

Un bun exemplu de schemă iconografică, pe care o aflăm în nenumărate variante, de obicei cu legenda IVDAEA CAPTA, este sesterțul bătut în 71 (fig. 75)[16], înfățișînd pe revers o femeie îndurerată, personificarea Iudeei, șezînd pe o cuirasă sub un palmier. De cealaltă parte a copacului se află Titus în ținută militară, spre dreapta, cu piciorul pe un coif, sprijinindu-se pe suliță și ținînd ridicat în mîna stîngă un *parazonium*. Acesta este o sabie scurtă, devenită foarte populară în acea vreme ca simbol al vitejiei. El este deopotrivă purtat de Virtus care apare și ea frecvent de acum înainte. Pe avers figurează capul ridat al lui Vespasian, cu cununa de lauri care nu-i ascunde cîtuși de puțin chelia, iar legenda este: IMP(erator) CAES(ar) VESPASIAN(us) AVG(ustus) P(ontifex) M(aximus) TR(ibunicia) P(otestate) P(ater) P(atriae) CO(n)S(ul) III.

Fără dreptul legal la putere, Vespasian se afla în aceeași situație în care fusese și Au-

gustus, căutînd în felurite chipuri să se identifice pe el însuşi cu întemeietorul formei de guvernămînt a principatului. Monedele celebrau centenarele bătăliei de la Actium, anexarea augustană a Egiptului şi *restituta res publica* din 27 î.e.n., fiind totodată reproduse numeroase emisiuni ale lui Augustus.[17] Ca şi întîiul principe, Vespasian a adus pacea lumii romane. Atare motiv este cultivat în amănunţime pe monede şi devine deopotrivă temă iconografică pentru construcţia de mari dimensiuni, Templum Pacis, care încheia, spre est, şirul forurilor imperiale (fig. I).[18] Templum Pacis, care în antichitatea tîrzie şi-a schimbat numele în Forum Pacis, a fost consacrat în 75 ca o contraparte a Forului lui Augustus. El avea să fie monumentul ce încununa noile zile fericite aduse de dinastia Flaviilor. Deşi personal Vespasian s-a abţinut de la orice încercare de a-şi prezenta originea altfel decît decurgînd dintr-un arendaş de impozite de la Reate, inspiraţia augustană este clară: gens Flavia poartă în sine însăşi germenele viitorului, garantînd eternitatea Romei, ca demnă urmaşă a gintei Iulia. Mai multe culte oficiale au fost legate de gens Flavia, iar sub Domiţian a început să prindă formă un intensiv cult al familiei.[19]

Poeţii flavici căutau să reînvie epica augustană, dar lipsa fondului autentic nu putea fi ascunsă. De la Vîrsta de Aur a literaturii latine se trecuse la cea de argint. Deşi este greu de spus ceva precis despre relaţiile scriitorilor cu puterea, pare-se că ele vor fi fost asemănătoare celor din perioada augustană, putînd fi calificate în modul cel mai exact drept o partidă între dorinţele imperiale şi simpatiile sau ascultarea oamenilor de litere.[20] Inspirat de *Eneida*, fostul consul Silius Italicus a scris *Punica*, un foarte lung poem epico-istoric al cărui subiect era cel de al doilea război punic.

În acest poem Jupiter alătură cele două familii[21]:

„Un neam de războinici, hrănit de măslinul sabin,
spori-va faima zeificatei ginte a Iuliilor."

Mijloacele prin care se opera atare conexiune erau nenumăratele monede „restaurative" ce au avut o deosebit de largă circulaţie sub Titus. Un exemplu tipic este cel din fig. 76[22] care reproduce un as (fig. 57) al unei ample serii bătute de Tiberius, cu efigia lui Divus Augustus Pater. Pe avers a fost adăugată legenda: IMP(erator) T(itus) VESP(asianus) AVG (ustus) REST(ituit). În acelaşi mod au fost repetate o mulţime de alte tipuri monetare comune, începînd din vremea lui Augustus, adăugîndu-se de obicei pe revers numele împăratului flavic. Dintre ele lipseau, cu excepţia lui Galba, acei împăraţi care fuseseră omişi din decretul senatorial ce definea puterile lui Vespasian ca principe. De atare cinste se bucurau numai membrii de vază ai familiei iulio-claudice.

Flavii n-au trăit însă numai cu amintirile dinastiei anterioare, domniile lor fiind marcate de însemnate restaurări şi noi construcţii, înainte de toate şi în cel mai mare număr la Roma, dar şi în Italia precum şi în provincii. Una din raţiunile cele mai însemnate ale acestora era cea care i-a îndemnat deopotrivă pe Augustus şi Nero: asigurarea unui loc de muncă pentru oamenii de rînd şi în consecinţă o nouă relansare economică. Anecdota despre Vespasian, transmisă de Suetonius *(Vespasian,* 18), este caracteristică[23]: „Unui inginer care promisese că va transporta cu mică cheltuială cîteva coloane grele pe Capitoliu nu i-a dat nici cea mai mică răsplată pentru invenţia sa tehnică pe care a refuzat să o folosească, spunînd: Lasă-mă să hrănesc gloata."

Colosseum

Cel mai impunător monument al Flaviilor este cu siguranță *Amphitheatreum Flavium*[24], cunoscut din antichitatea tîrzie sub numele de Colosseum, împrumutat probabil de la statuia aurită a lui Nero, strămutată lîngă el, cu trăsăturile feței schimbate, din vestibulul de la Domus Aurea. Amfiteatrul, cel mai mare din lumea romană, a fost ridicat pe un teren de umplutură pe care mai înainte fusese un lac în grădinile ce înconjurau Domus Aurea. Palatul însuși fusese devastat de foc, fiind astfel demolat la începuturile domniei Flaviilor și reclădit într-o nouă concepție menită să deosebească actualul regim de cel vechi. Astfel în aripa de lîngă lacul umplut au fost ridicate băile lui Titus. Amfiteatrul a fost inaugurat sub Titus, iar jocurile de deschidere au durat 100 de zile, cu mare risipă de tot felul de animale sălbatice. Arena a fost inundată și în ea a avut loc o bătălie navală la care au participat 3000 de oameni. Sutele de gladiatori îl salutau pe împărat la intrare cu obișnuitele cuvinte *„Ave Caesar! morituri te salutant"*. Atare clădire era unul din mijloacele importante de menținere a populației Romei, aflată în continuă stare de nemulțumire latentă, în bună dispoziție, fiind totodată reprezentativă pentru societatea imperială. Reprezentațiile și ceremoniile erau factorul unificator al unui public dispus ierarhic, în funcție de rangul său social. Marțial, deși avea mereu probleme cu starea lui materială, era cavaler și avea deci dreptul să stea în rîndurile rezervate acestei clase, cu tot prestigiul social pe care-l implica atare poziție. Într-un poem el mulțumește cu efuziune lui Titus pentru noua construcție. Așezînd *Amphitheatreum* printre minunile lumii *(Despre spectacole,* I, 2), el continuă:

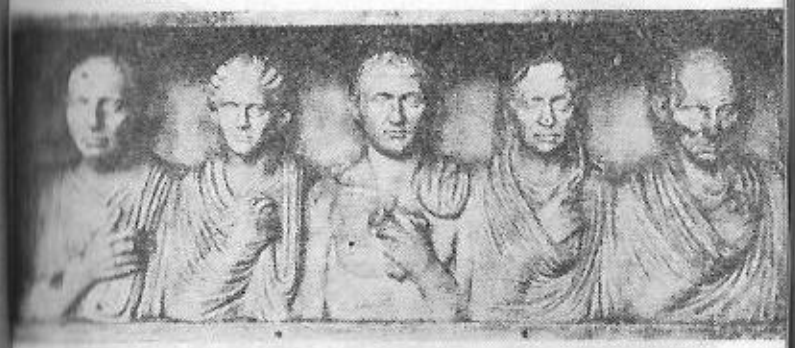
„Aici unde Colosul înstelat
la stele mai de-aproape acum privește
Și-n mijlocul drumului se-nalță
în uriașă schelărie
palatul blestemat al unui rege
barbar, care pe vremuri
era o casă și-un oraș în sine.
Aici, unde cu gurile căscate
privim cum generosul împărat
în prea scurt timp băi publice ne-a dat
pe palma de pămînt de unde
săracii fost-au alungați din case.
Iar pe unde porticul lui Claudius
își deschidea mărețele arcade
pe mari distanțe se-ntindea
palatul cel uriaș al lui Nero.
În fine, Roma fost-a iarăși
restituită sieși,
iar princiara hotărîre,
de-al nostru bun cîrmuitor luată,
poporului roman îi hărăzește
plăceri odinioară rezervate
stăpînului său doar."

Uriașa construcție, care putea primi 50 000 de oameni, a fost comemorată de asemenea printr-un sesterț bătut sub Titus. Pe avers figurează Titus însuși șezînd pe *sella curulis,* iar pe revers (fig. 77) amfiteatrul văzut în zbor de pasăre.[25] Clădirea este redată cu statuaria originară amplasată în arcadele de la nivelurile doi și trei, așa cum ne este cunoscută din relieful contemporan al mormîntului Hateriilor. Înăuntru se văd arcadele interioare și capetele punctiforme ale nenumăraților spectatori. Într-o parte a edificiului se zărește o construcție în formă de turn, iar la extrema opusă *Meta sudans* („borna umedă"), o fîntînă monumentală amplasată în punctul de întîlnire a celor cinci regiuni ale Romei augustane. Miezul de cărămidă al acestei fîntîni a fost demolat abia în 1936 cînd a fost deschisă traficului greu zona din jurul Colosseumului.

Arcul lui Titus

Arcul lui Titus, cel mai cunoscut monument al propagandei Flaviilor, se mai înalță încă pe Via Sacra în porțiunea în care ea traversează scundul pinten al colinei Velium, de unde și-a căpătat și numele de Summa Via Sacra (fig. 78—82).[26] Arcul a fost ridicat, spre a comemora triumful lui Titus după victoria împotriva evreilor, pe calea procesiunii triumfale din valea Colosseumului spre Capitoliu. Lunga descriere a lui Flavius Josephus, redată aici în formă prescurtată, nu ne lasă nici o urmă de îndoială că pentru acest eveniment au fost puse la contribuție toate resursele *(Războiul iudaic,* VII, 122—156: „Nici un suflet din marea mulțime a orașului n-a rămas acasă, toți au ieșit înainte și au ocupat fiece loc pe care se putea sta, lăsînd liber doar spațiul necesar trecerii celor pe care aveau să-i privească.

Încă de cu noapte trupele au pornit să mărșăluiască pe centurii și cohorte, în frunte cu comandanții lor... La ivirea zorilor au apărut Vespasian și Titus încununați cu lauri și îmbrăcați în tradiționalele veșminte purpurii, îndreptîndu-se către Porticul Octaviei; acolo îi aștepta senatul, magistrații de frunte și cei ce aparțineau ordinului ecvestru. O tribună a fost ridicată în fața porticului, cu scaune de fildeș pentru ei (scaune curúle); au urcat și și-au ocupat locurile (vezi fig. 143; 165). Deodată trupele au slobozit urale ce stăteau drept mărturie a vitejiei și priceperii lor militare. Soldații erau neînarmați, îmbrăcați în haine de mătase și încununați cu laur. Primindu-le aclamațiile pe care voiau să le prelungească, Vespasian le-a făcut semn să înceteze. Apoi, în mijlocul unei tăceri totale, s-a ridicat, și-a acoperit capul cu mantia și a dat glas cuvenitelor rugăciuni. Titus s-a rugat în același chip. După rugăciuni, Vespasian... s-a îndreptat către poarta pe sub care treceau întotdeauna



1. Relief funerar, sfîrșitul sec. I î.e.n.; Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhaga.

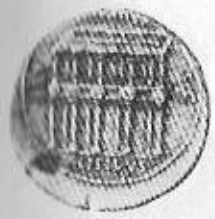
2. As, circa 230 î.e.n.; avers: Ianus; revers: proră.

8. Denar, circa 56 î.e.n.; avers: Diana; revers: regele Bocchus predîndu-l pe Iugurtha lui Sulla.

10. Denar, circa 71 î.e.n.; revers: luptător ridicînd Sicilia.

9. Denar, 48—47 î.e.n.; revers: trofeu cu captiv gal.

11. Denar, circa 61 î.e.n.; revers: Basilica Aemîlia.



12. Denar, circa 56 î.e.n.; avers: regele Ancus Marcius; revers: statuie ecvestră pe apeduct.

13. Denar, circa 82 î.e.n.; avers: Mercur; revers: Ulise.

14. Denar, 42 î.e.n.; avers: L. Regulus; revers: scaun curúl între două fascii.

15. Aureu, circa 80 î.e.n.; revers: statuia ecvestră a lui Sulla.

16. Denar, 58 î.e.n.; avers: supunerea regelui Aretas.

17. Tetradrahmă a lui Lysimah, 306—281 î.e.n.; Avers: Alexandru cel Mare.

18. Denar, 54 î.e.n.; avers: Brutus cel Bătrîn; revers: Servilius Ahala.

19. Denar, 49—48 î.e.n.; revers; elefant zdrobind dragonul.

20. Denar, 47—46 î.e.n.; avers: Venus; revers: Enea purtîndu-l pe Anchise și Palladium.

21. Denar, 44 î.e.n.; avers: Caesar.

22. Denar, circa 43 î.e.n.; avers Brutus; revers: bonetă între pumnale.

23. Denar, circa 43 î.e.n.; revers Victoria distrugînd diadema si sceptrul.

24. Aureu, 39 î.e.n.; avers: Octavian; revers: Antonius.

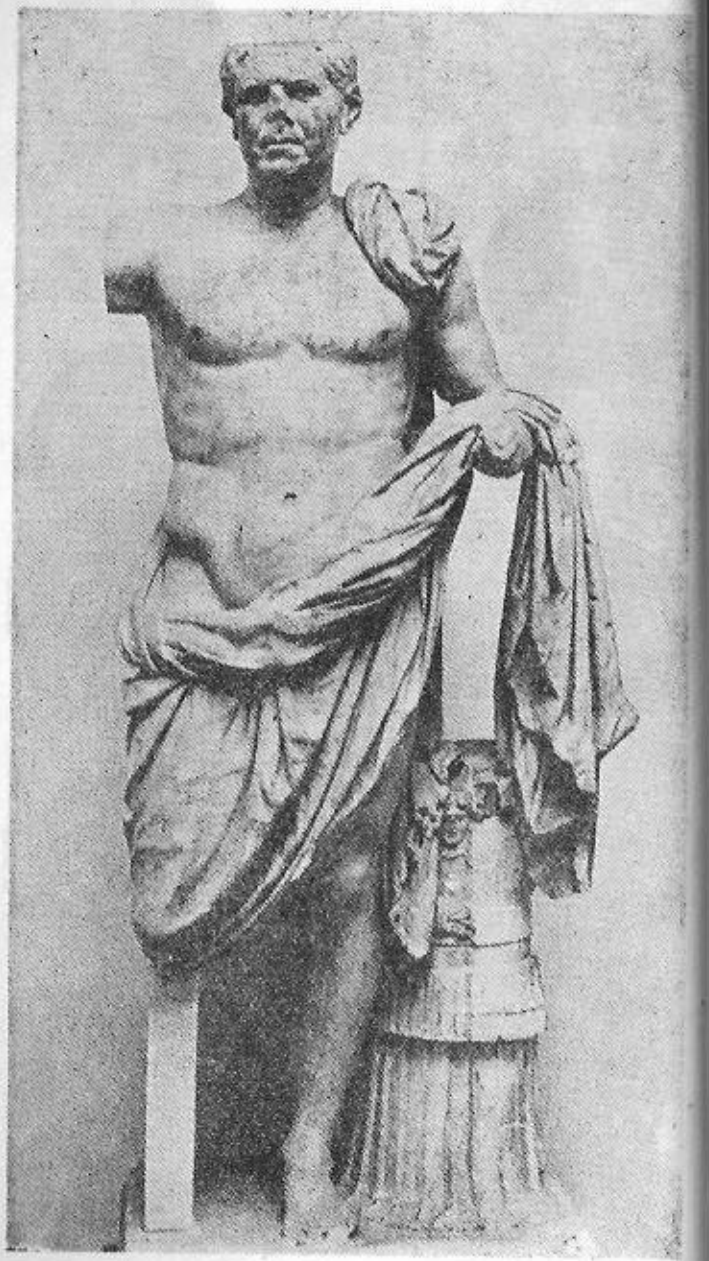
25. Aureu, 40 î.e.n.; avers: Labienus; revers: cal persan.

26. Denar, circa 38 î.e.n.; avers: Pompei; revers: bătălie navală.

27. Denar, circa 88 î.e.n.; avers: Italia; revers: depunerea jurămîntului.

28. Denar, circa 88 î.e.n.; revers: taur împungînd un lup.

29. General republican de la Tivoli, Muzeul Termelor, Roma.



30. *Arringatore* (Oratorul), Muzeul Arheologic, Florența.

31. Pictură triumfală de pe Esquilin. Palatul Conservatorilor, Roma.

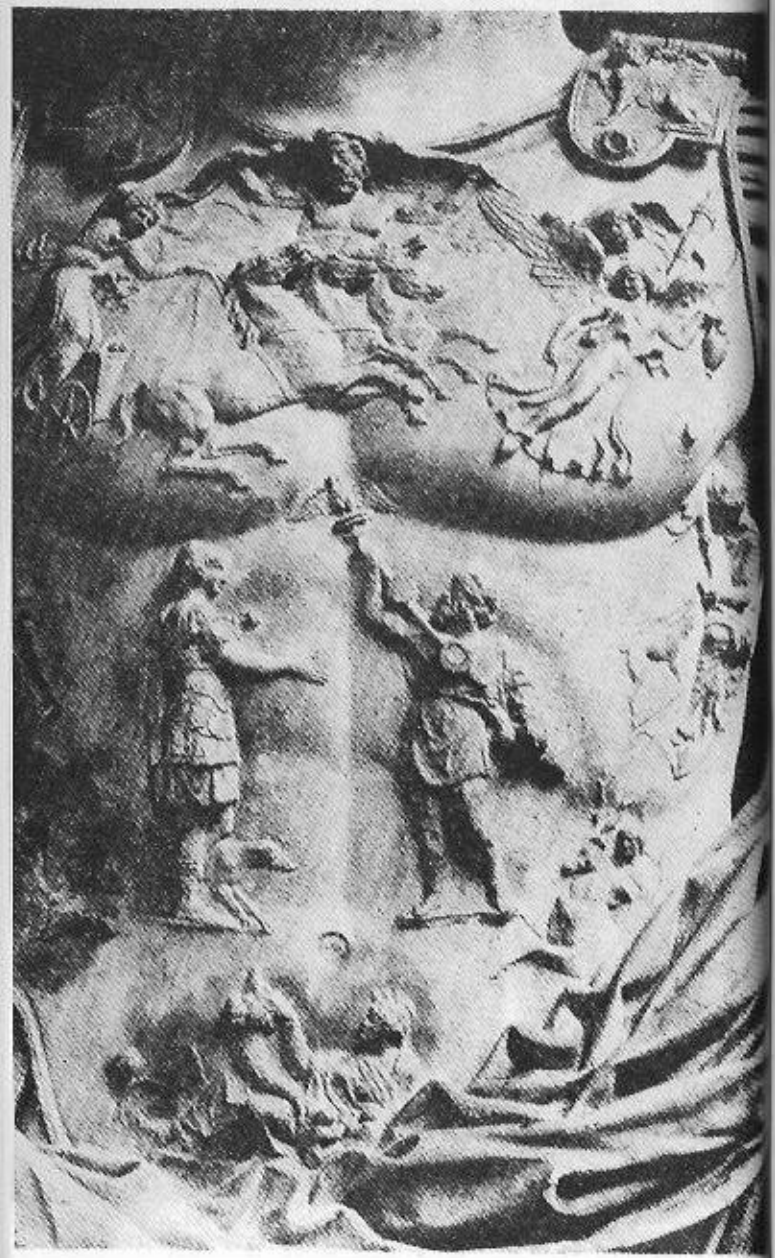
II. PRINCIPATUL AUGUSTAN

32. Aureu al lui Augustus; revers: uşă între două ramuri de laur, cu cununa civică deasupra.

33. Denar; avers: Augustus; revers: crocodil.

34. Augustus de la Prima Porta. Vatican.

35. Cuirasa statuii din fig. 34.



36. Denar, circa 29 î.e.n.; avers: Victorie pe proră; revers: Octavian triumfînd.

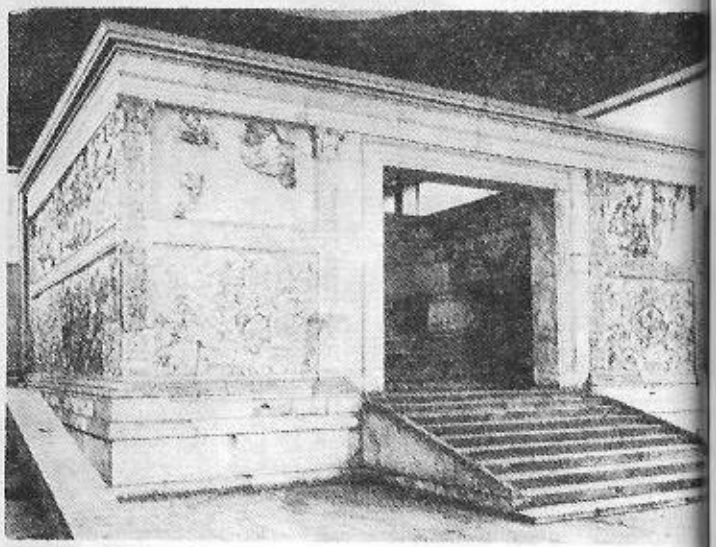
37. Denar, circa 29 î.e.n.; avers: Octavian; revers: statuie pe o coloană rostrată.

38. Denar, circa 29 î.e.n.; revers: arcul de triumf al bătăliei de la Actium.

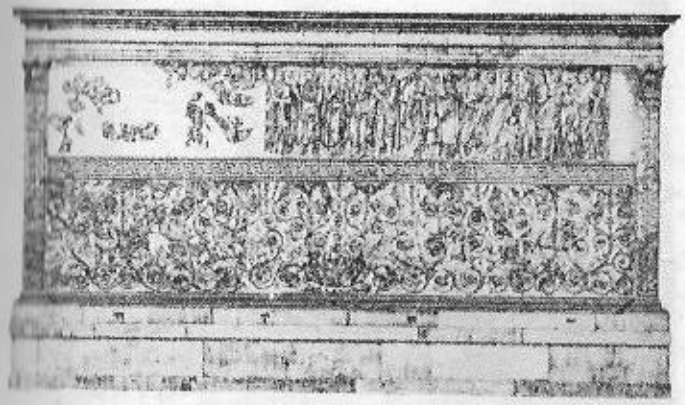
39. Denar al lui Augustus; revers: Arcul partic.

40. Aureu al lui Augustus; revers: Victoria si scutul de aur.

41. Cistofor; avers: Augustus; revers: *Pax*.

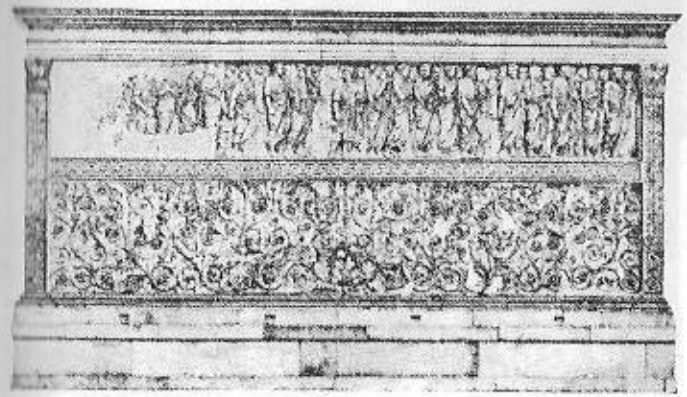


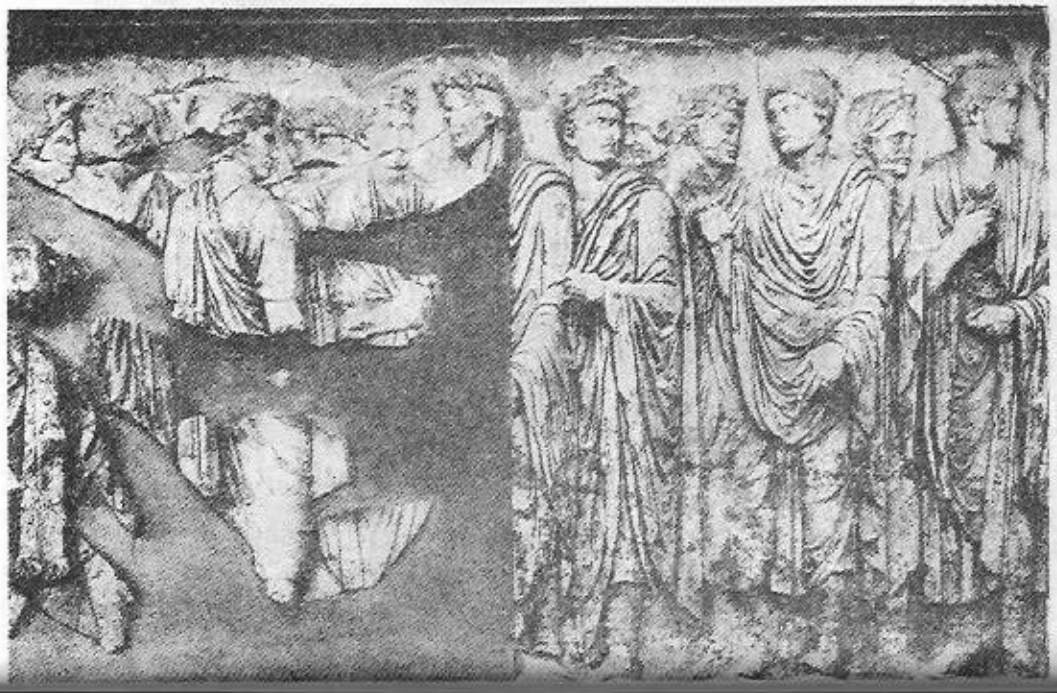
42. Ara Pacis: intrarea principală (estică) a incintei.



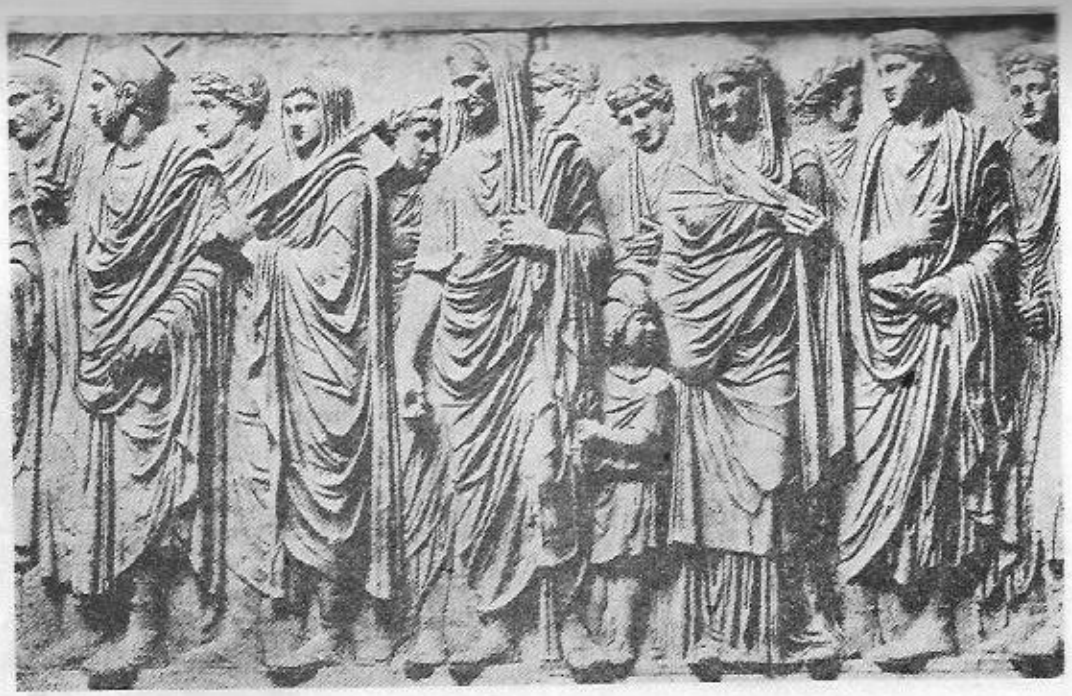
43. Ara Pacis: latura sudică a zidului de incintă.

44. Ara Pacis: latura nordică a zidului de incintă.





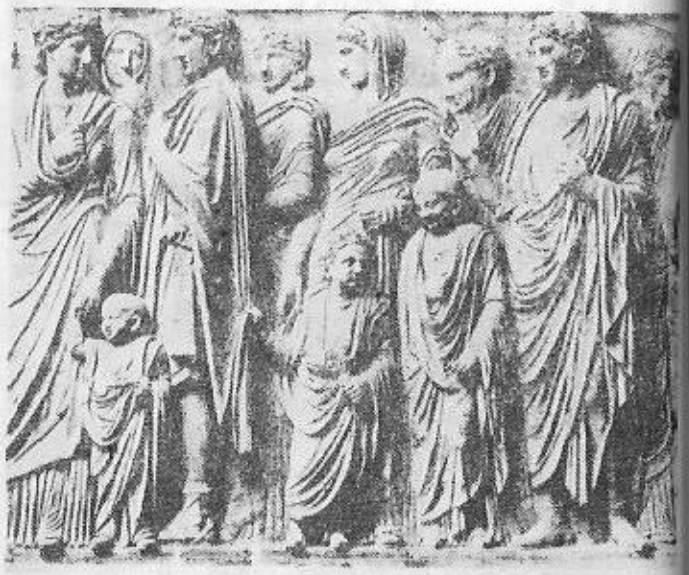
45. Ara Pacis: Augustus și însoțitorii săi.

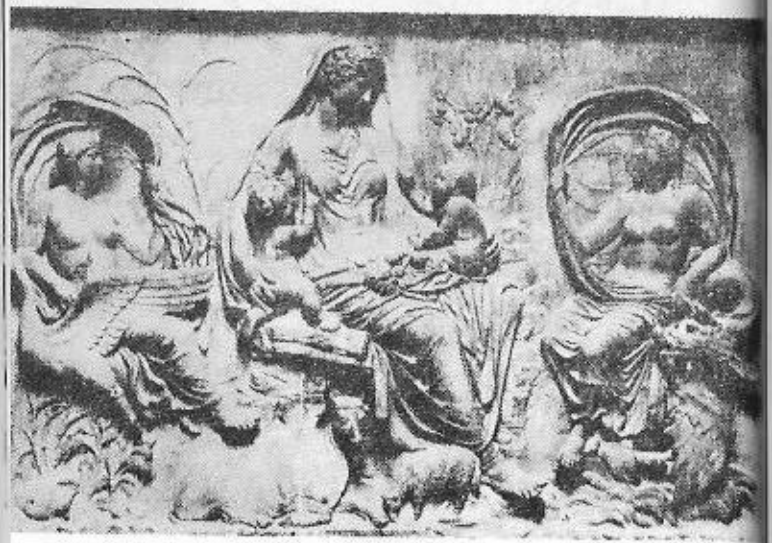


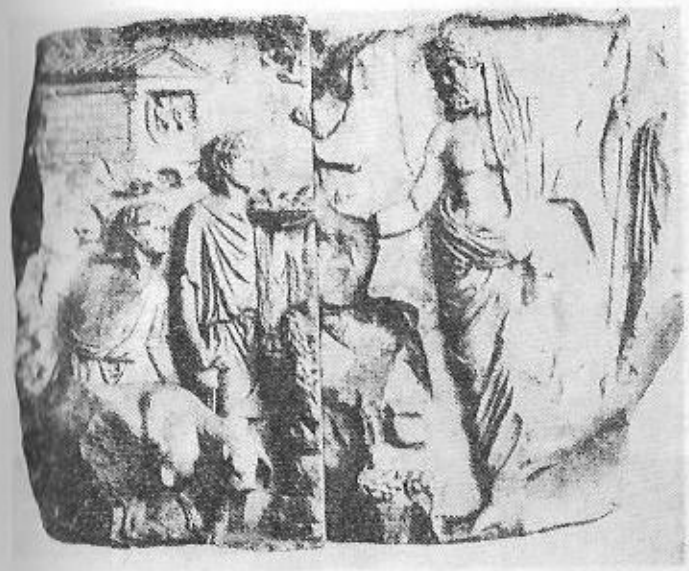
46. Ara Pacis: Agrippa și familia.

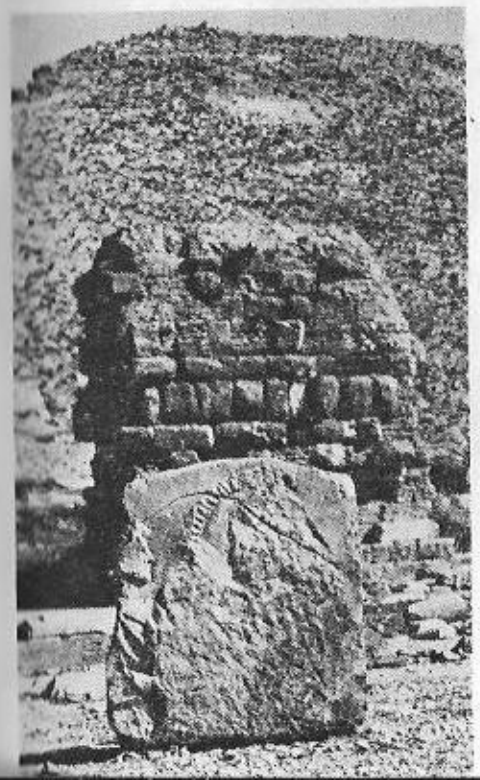
47. Ara Pacis: familia imperială.

48. Ara Pacis: panoul cu Tellus.









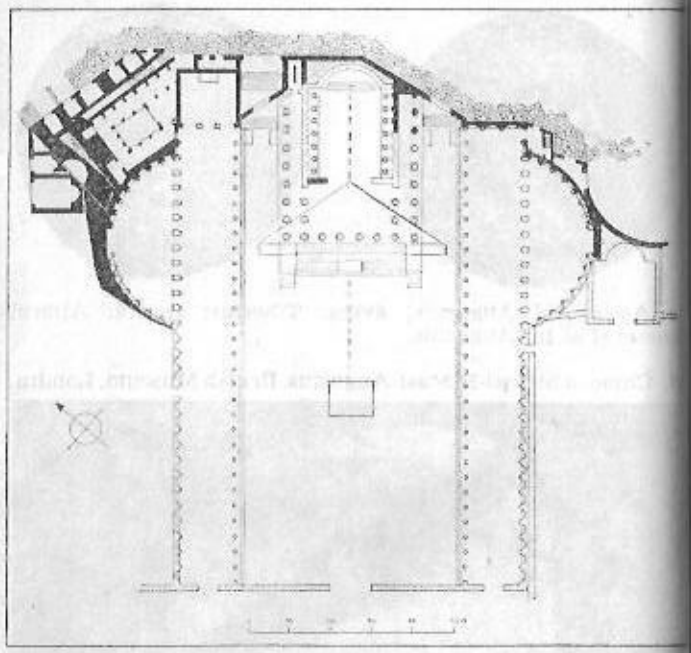
49. Ara Pacis: panoul cu Enea.

50. Cenotaful lui Gaius Caesar de la Limyra.

51. *Gemma Augustea*, Kunsthistorisches Museum, Viena.

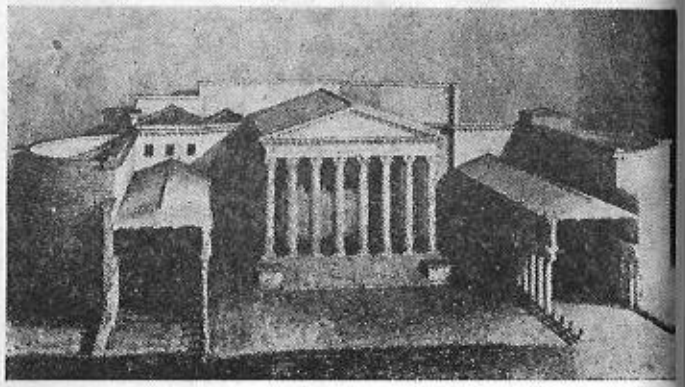
52. As al lui Augustus; avers: Tiberius; revers: Altarul Romei și al lui Augustus.

53. Cameea Strozzi-Blacas: Augustus. British Museum, Londra.



54. Forul lui Augustus.

55. Macheta Forului din fig. 54.



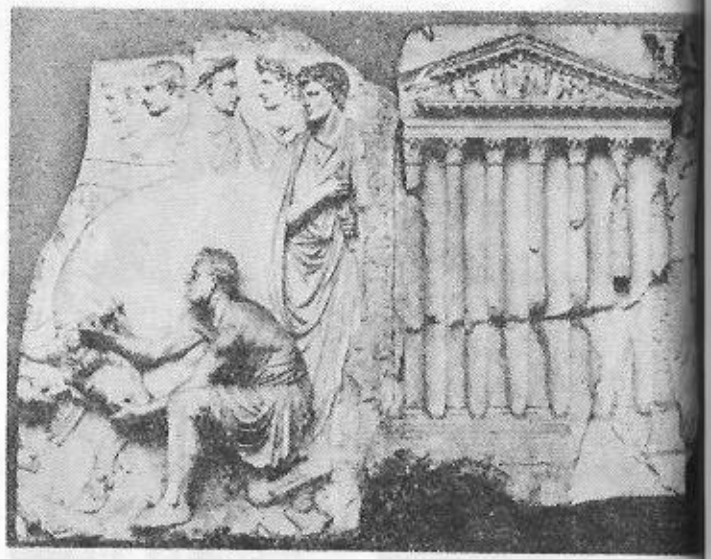
56. Denar al lui Augustus; revers: Gaius și Lucius Caesar.

III IULIO-CLAUDII

57. As al lui Tiberius; avers: Divus Augustus; revers: acvilă pe glob.

58. Cupă de la Boscoreale: triumful lui Tiberius, Paris.

59. Relief de pe Ara Pietatis (mulaj), Roma.

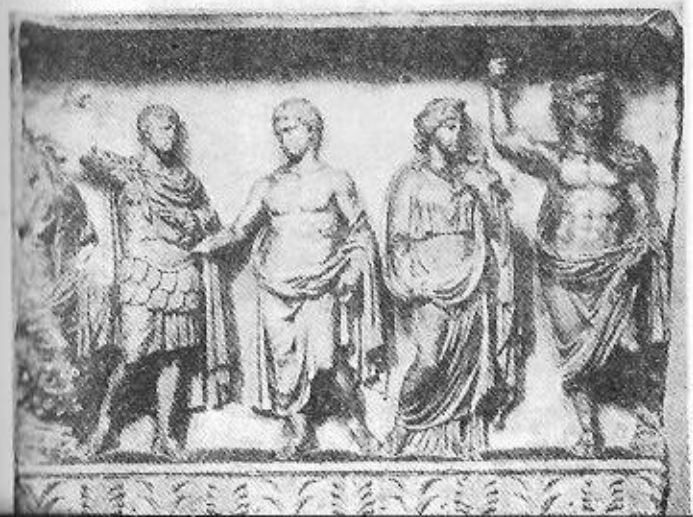


60. Sestert al lui Caligula; avers: Agrippina I; revers: *carpentum.*

61. Sestert; avers: Caligula; revers: *adlocutio.*

62. Aureu al lui Claudius; revers: Claudius dînd mîna cu un pretorian.

63. Relieful dinastic iulio-claudic de la Ravenna.



64. Aureu; avers: Claudius; revers: arc de triumf.

65. Claudius ca Jupiter. Vatican.

66. Denar al lui Claudius; avers: Agrippina II; revers: Nero.

67. Denar al lui Nero; avers: Nero și Agrippina II; revers: car tras de elefanți.

68. Sestert; avers: Nero; revers: arc de triumf.

69. Sestert al lui Nero; revers: portul Ostia.

70. Sestert al lui Nero; revers: *congiarium*.

71. Sestert al lui Nero; revers: templul lui Ianus.

72. Dupondius; avers: Nero, revers: Apolo.

73. Sestert; avers: Nero; revers: *adlocutio*.

74. Denar. Războiul civil; avers: strîngere de mîini.

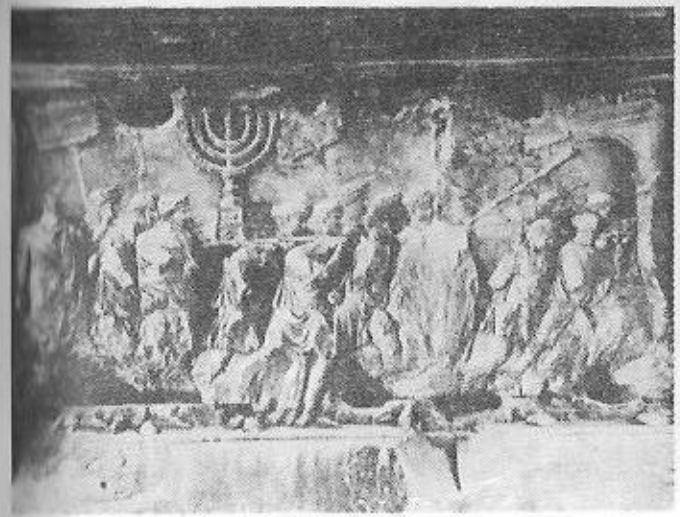
75. Sestert; avers: Vespasian; revers: *Iudaea capta.*

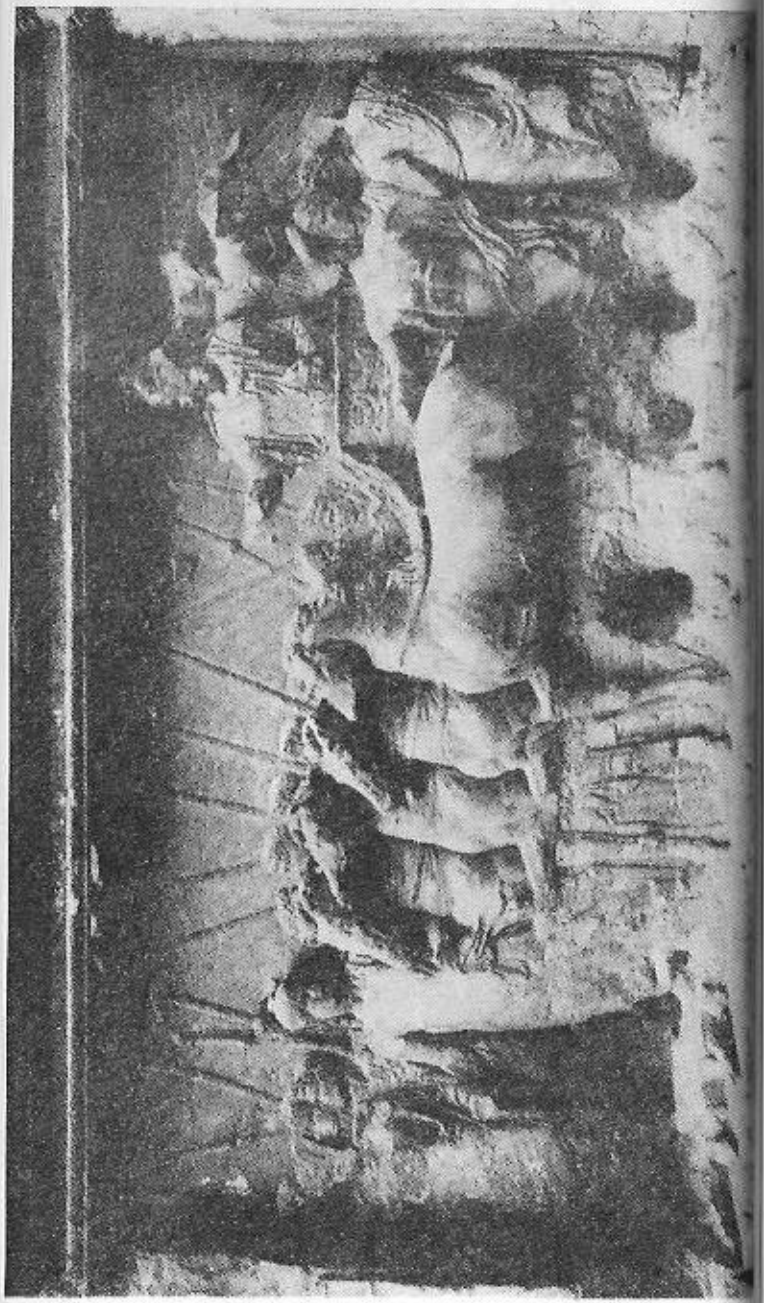
76. As al lui Titus; avers: Divus Augustus; revers: acvilă pe glob.

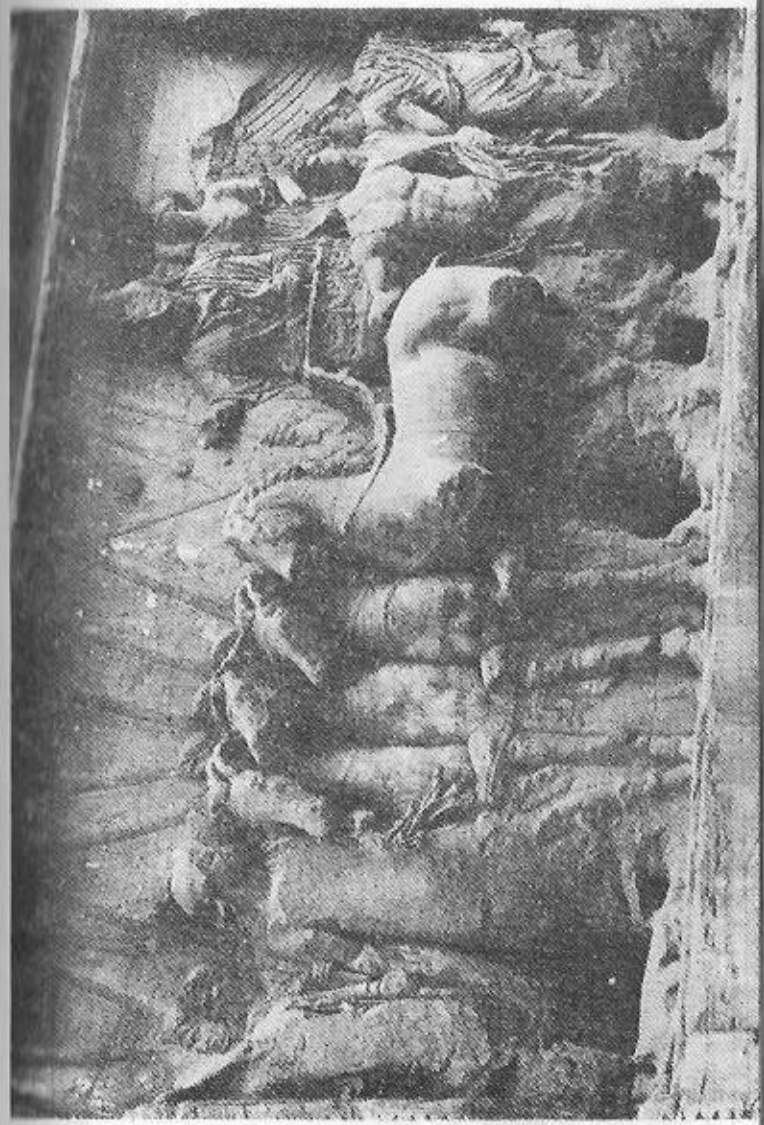
77. Sestert al lui Titus; revers: Colosseum.

78. Arcul lui Titus: fațada estică.

79. Arcul lui Titus: procesiunea prăzii.



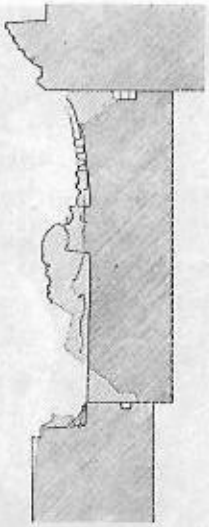


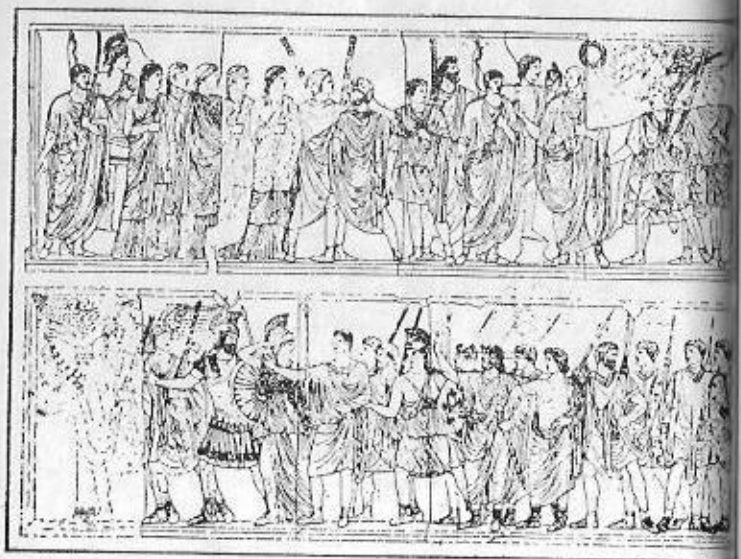


81. Arcul lui Titus: o altă imagine a panoului din fig. 80.

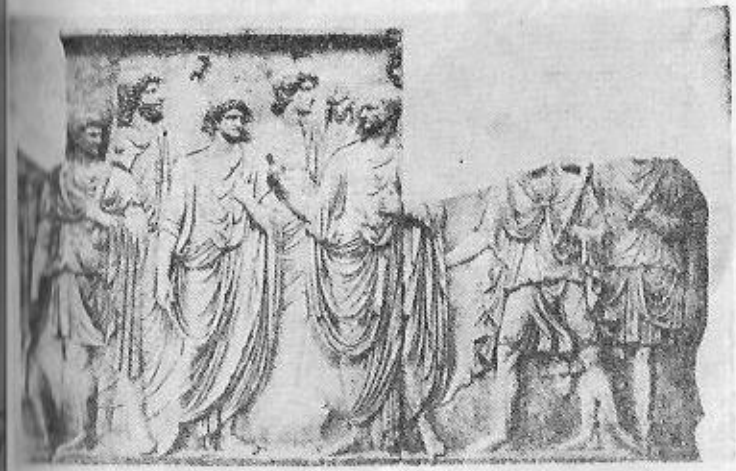
80. Arcul lui Titus: triumful lui Titus.

82. Arcul lui Titus: secțiune verticală prin panoul din fig. 80.



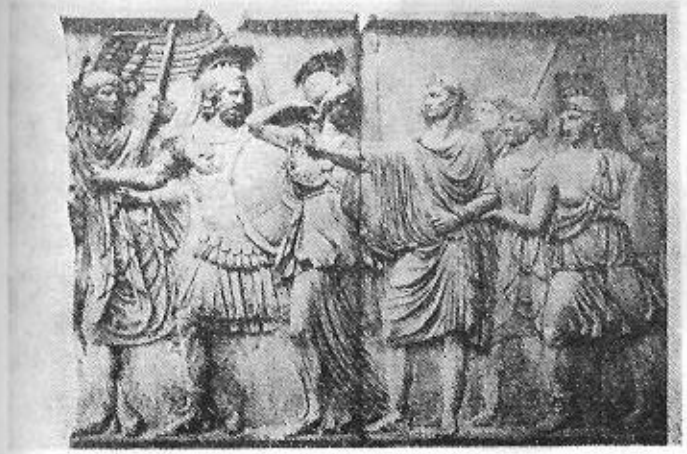


83. Reliefurile Cancelariei: reconstituirea frizei B și A. Vatican.



84. Reliefurile Cancelariei, friza B: sosirea lui Vespasian.

85. Reliefurile Cancelariei, friza A: plecarea lui Domițian.



86. Sestert al lui Vespasian; avers: Domiţian.

87. Medalion de argint; avers: Domiţian; revers: Germania captivă.

88. Sestert; avers: Domiţian; revers: *Porta Triumphalis.*

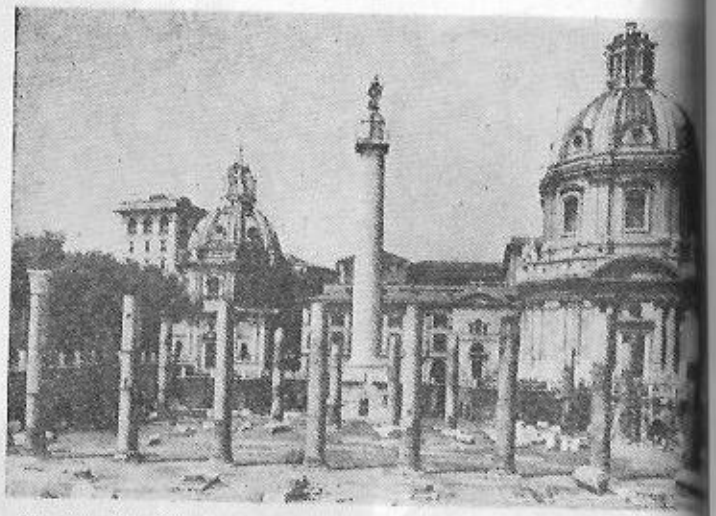
89. Sestert al lui Domiţian; revers: *Equus Maximus.*

90. Sestert al lui Domiţian; revers: Domiţian încoronat de Victorie.

91. Sestert al lui Domiţian; revers: Domiţian dictînd rugăciuni.

V ÎMPĂRAŢII ADOPTIVI

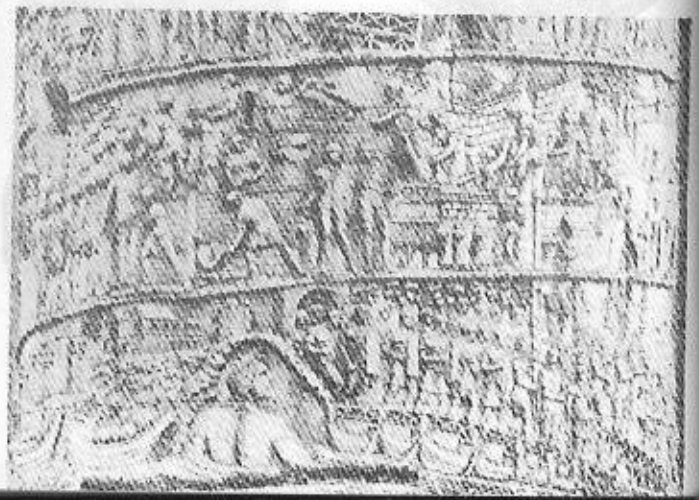
92. Sestert al lui Traian; revers: *adlocutio* în Circus Maximus.



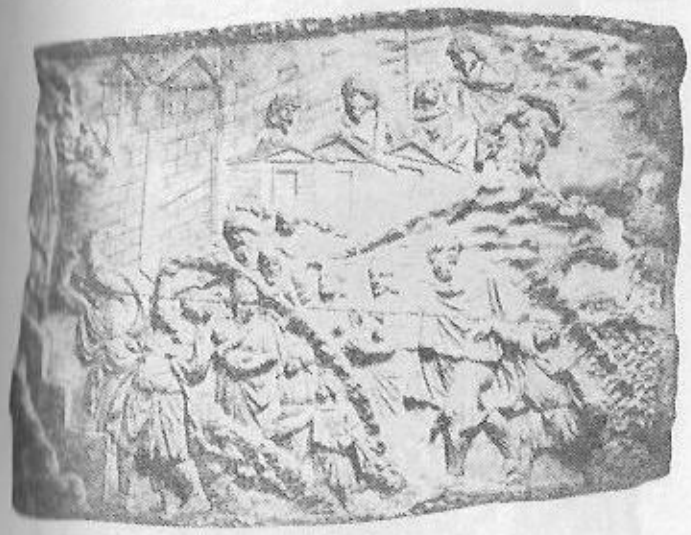
93. Forul lui Traian: Bazilica Ulpia și Columna.

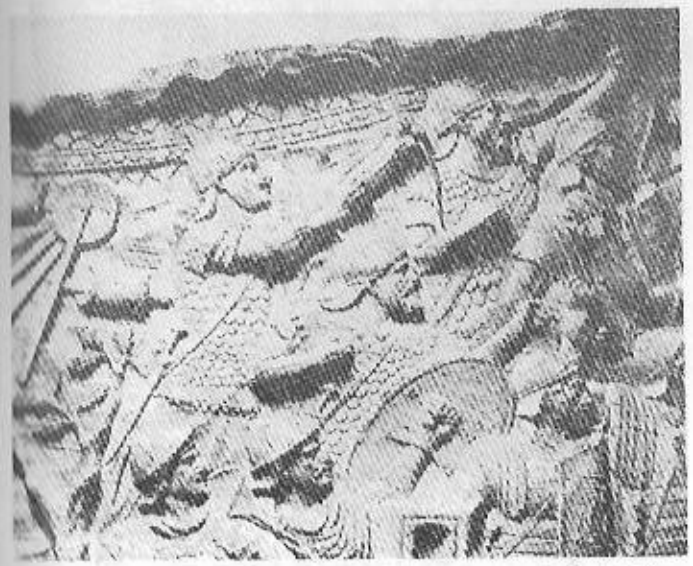
94. Aureu; avers: Traian; revers: Columna.

95. Columna lui Traian: spiralele de jos (mulaj).



96. Columna lui Traian, scena LXXVI: daci refugiindu-se.





97. Columna lui Traian, scena CXV: arcașii palmyreni.

98 a, b. Columna lui Traian, scena LXXV: capitularea dacilor.

99. Detaliu din fig. 98: Decebal.

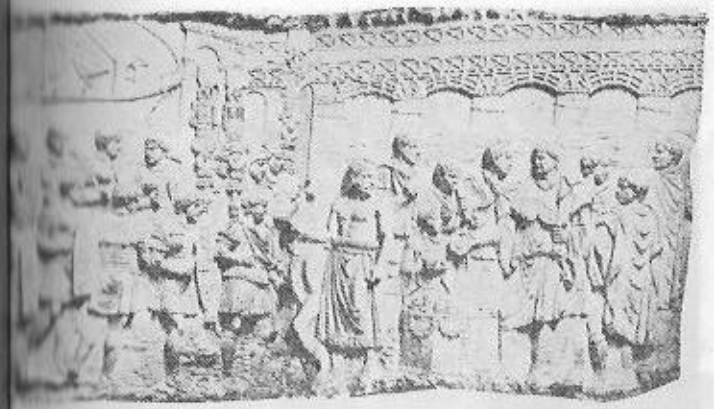
100. Columna lui Traian, scena XLV: soldați romani torturați.

101. Columna lui Traian, scena CXLV: sinuciderea lui Decebal.

102. Columna lui Traian, scena XXVI: legionar trecînd un rîu.

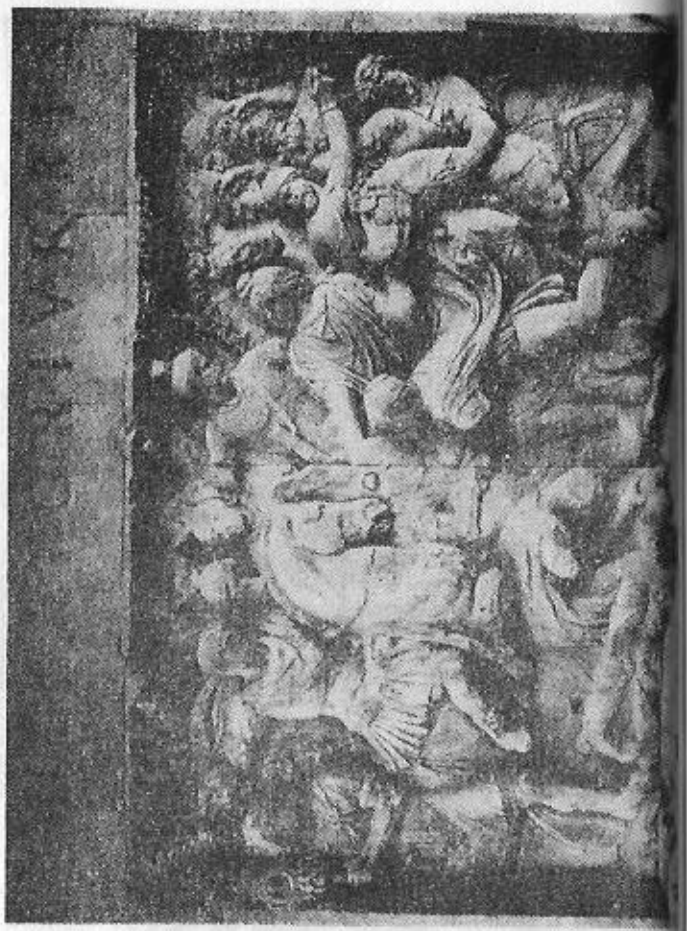
103. Columna lui Traian, scena XXIV: bătălia de la Tapae.

104. Columna lui Traian, scena LIV: *adlocutio*.



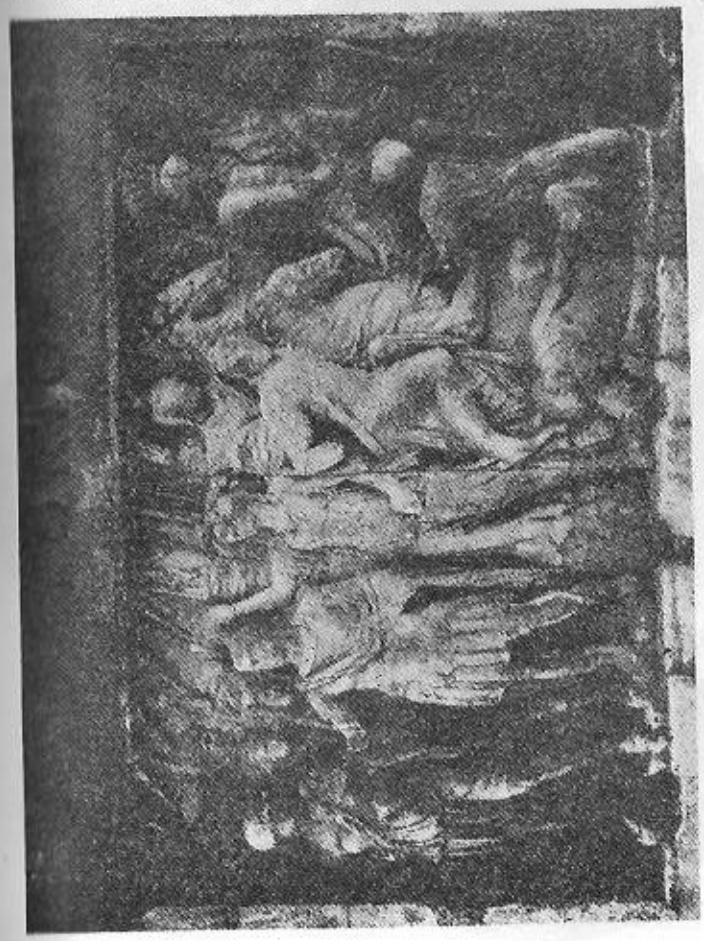
105. Columna lui Traian, scenele XCVIII—XCIX: sacrificiu în fața podului peste Dunăre.

106. Columna lui Traian, scena IX: Traian îmbărbătînd pe un țăran.



107. Marea friză traianică, Arcul lui Constantin: împăratul în luptă.

108. Marea friză traianică, Arcul lui Constantin: *adventus.*



109. Trofeul lui Traian de la Adamclisi, reconstituire *in situ*.

110. Trofeul lui Traian: metopa XXI.

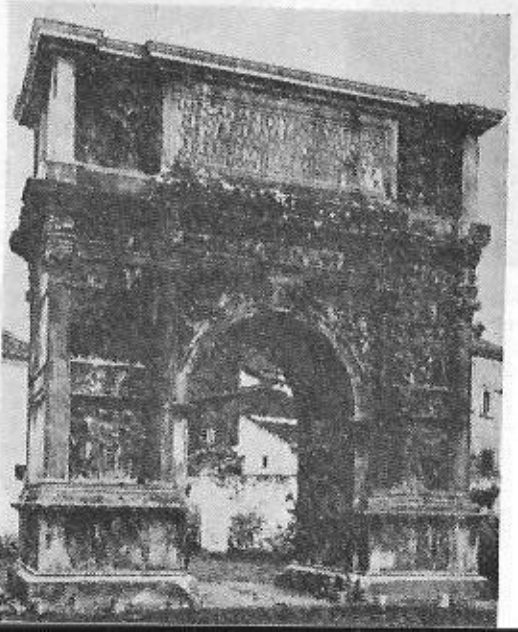
111. Trofeul lui Traian: metopa XXVIII.

112. Sestert al lui Traian; revers: Traian în mijlocul personificărilor teritoriilor cucerite.

113. Sestert; avers: Traian; revers: investitura regelui parților.

114. Arcul lui Traian de la Benevento: fațada dinspre oraș.

115. Arcul lui Traian de la Benevento: fațada dinspre cîmp.

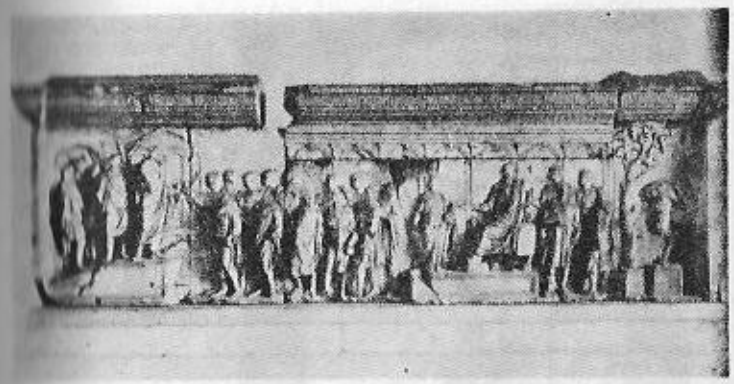


116. Arcul lui Traian de la Benevento: scenă cu distribuirea subsidiilor.

117. Aureu; avers: Hadrian; revers: Soarele.

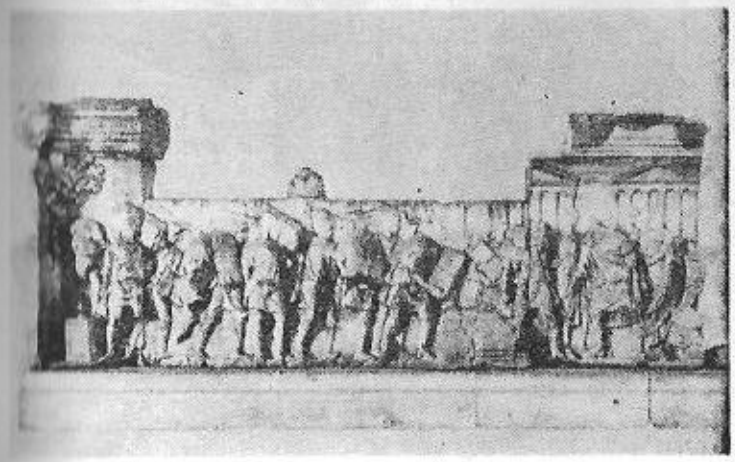
118. Sestert al lui Hadrian; revers: Traian înmînînd lui Hadrian globul.

119. Aureu al lui Hadrian; revers: Aion.



120. *Anaglypha Hadriani.* Forul roman: *adlocutio.*

121. *Anaglypha Hadriani:* arderea registrelor.



122. Mauretania, personificare a provinciei, relief provenind din Hadrianeum; Palatul Conservatorilor, Roma.

123. Aureu; avers: Hadrian; revers: Nilul.

124. Sestert al lui Hadrian; revers: Hadrian întîmpinat de Iudeea.

125. Statuia lui Hadrian în armură, provenind de la Hierapytna. Istanbul.

126. Monumentul hadrianic de la Efes: relief cu scena adoptiunii; Kunsthistorisches Museum, Viena.

127. Arcul lui Constantin: medalioane hadrianice și *adlocutio* a lui Constantin.

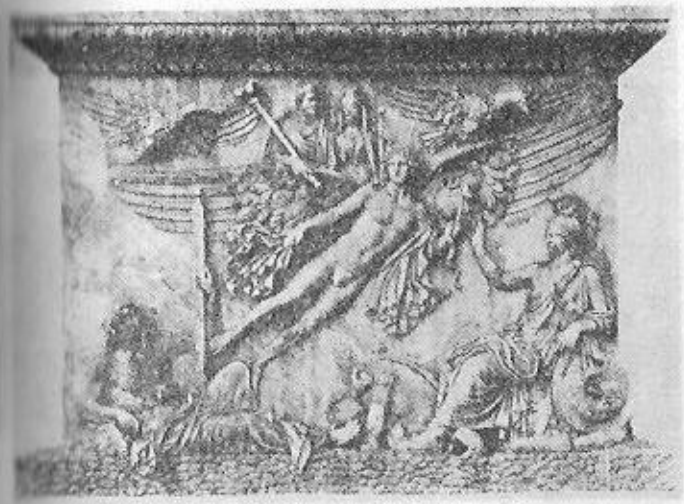
128. Relief provenind de la Arco di Portogallo: apoteoza Sabinei. Palatul Conservatorilor, Roma.

129. Antinous ca Bacchus. Villa Albani, Roma.

130. Hadrian renăscut. Villa Hadriana.

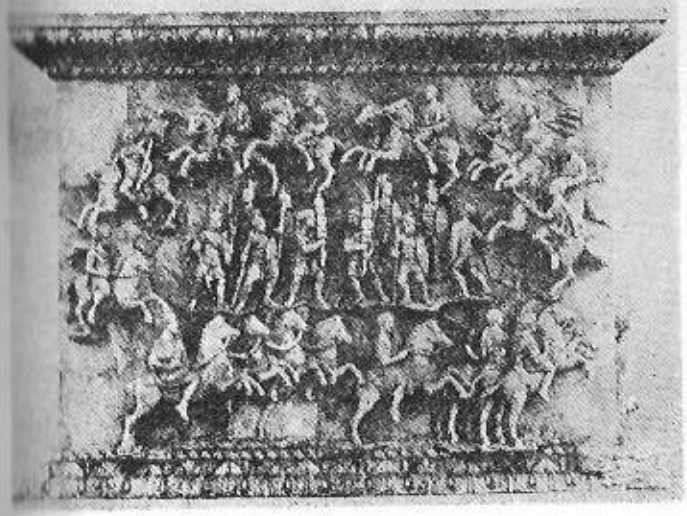
131. Medalion de bronz; avers: Antoninus Pius; revers: mitul lui Enea.

132. Sestert al lui Antoninus Pius; revers: sacrificiu în fața statuilor cuplului imperial.



133. Baza Coloanei lui Antoninus Pius: apoteoza; Vatican.

134. Baza Coloanei lui Antoninus Pius: *decursio;* Vatican.

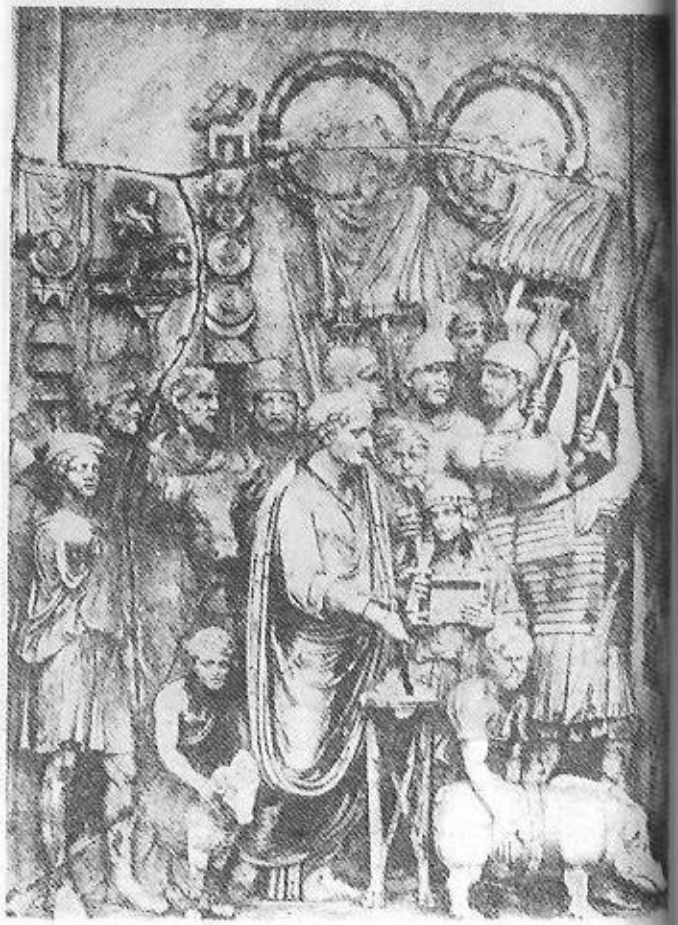


135. Sestert al lui Marcus Aurelius; revers: Coloana lui Antoninus Pius.

136. Sestert; avers: Lucius Verus; revers: Lucius și Marcus strîngîndu-și mîinile.

137. Statuia ecvestră a lui Marcus Aurelius, Roma.

138. Panou în relief al lui Marcus Aurelius, Arcul lui Constantin: *lustratio.*



Aurelius, Arcul lui Constantin: *submissio.*
139. Panou în relief al lui Marcus

140. Panou în relief al lui Marcus Aurelius, Arcul lui Constantin: *adventus.*

141. Panou în relief al lui Marcus Aurelius, Palatul Conservatorilor: triumf.

142. Detaliu din fig. 141: Marcus Aurelius.

143. Panou în relief al lui Marcus Aurelius, Arcul lui Constantin: *liberalitas*.

144. Detaliu din fig. 143: Pompeianus.

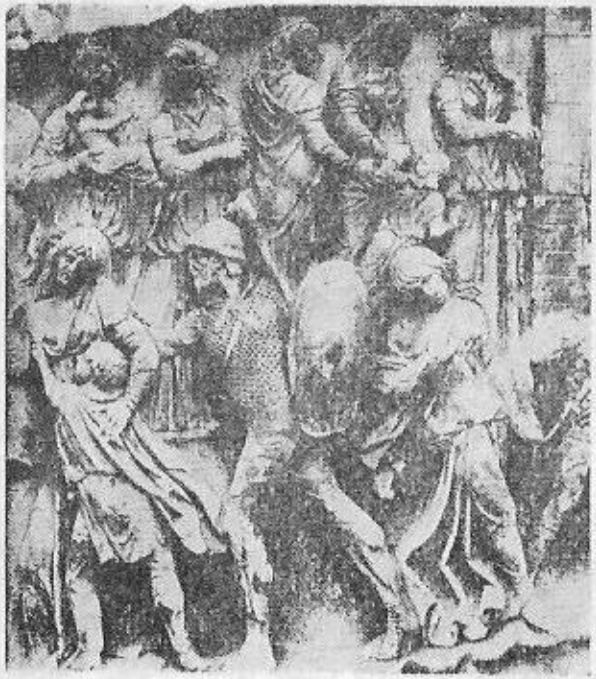
145. Coloana lui Marcus Aurelius, scena XVI: miracolul ploii.

146. Coloana lui Marcus Aurelius, scena LXI: decapitarea barbarilor.

147. Detaliu din fig. 146: barbar așteptînd execuția.

148. Coloana lui Marcus Aurelius, scena LXVIII: uciderea unui barbar.

149. Coloana lui Marcus Aurelius, scena XX: devastarea unui sat.



150. Coloana lui Marcus Aurelius, scena CIV: capturarea femeilor și copiilor.

151. Coloana lui Marcus Aurelius, scena LV: *adlocutio*.

152. Coloana lui Marcus Aurelius, scena LXVII: soldați în marș.

153. Medalion de bronz al lui Commodus; revers: Hercule / Commodus arînd.

154. Medalion de bronz; avers: Hercule / Commodus; revers: Hercule / Commodus în picioare între trofee.

155. Commodus ca Hercule; Palatul Conservatorilor, Roma.

156. Aureu; avers: Septimius Severus; revers: Iulia Domna între Caracalla și Geta.

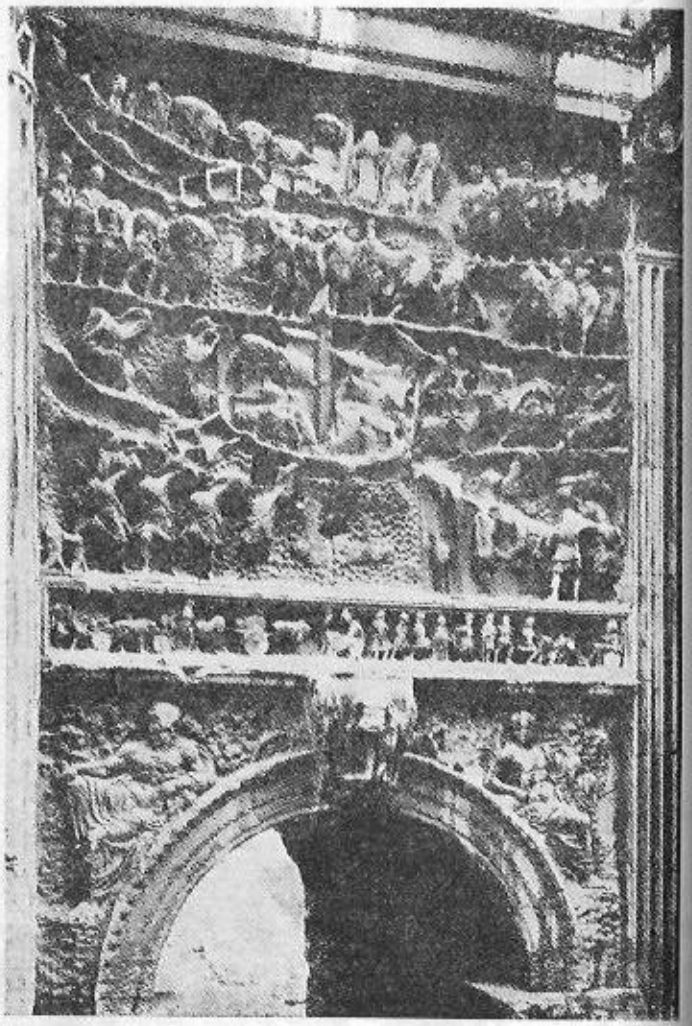
157. Septimius Severus. British Museum, Londra.

158. Medalion pictat reprezentînd familia Severilor; Antikenmuseum, Berlin.

159. Septimius Severus; Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhaga.

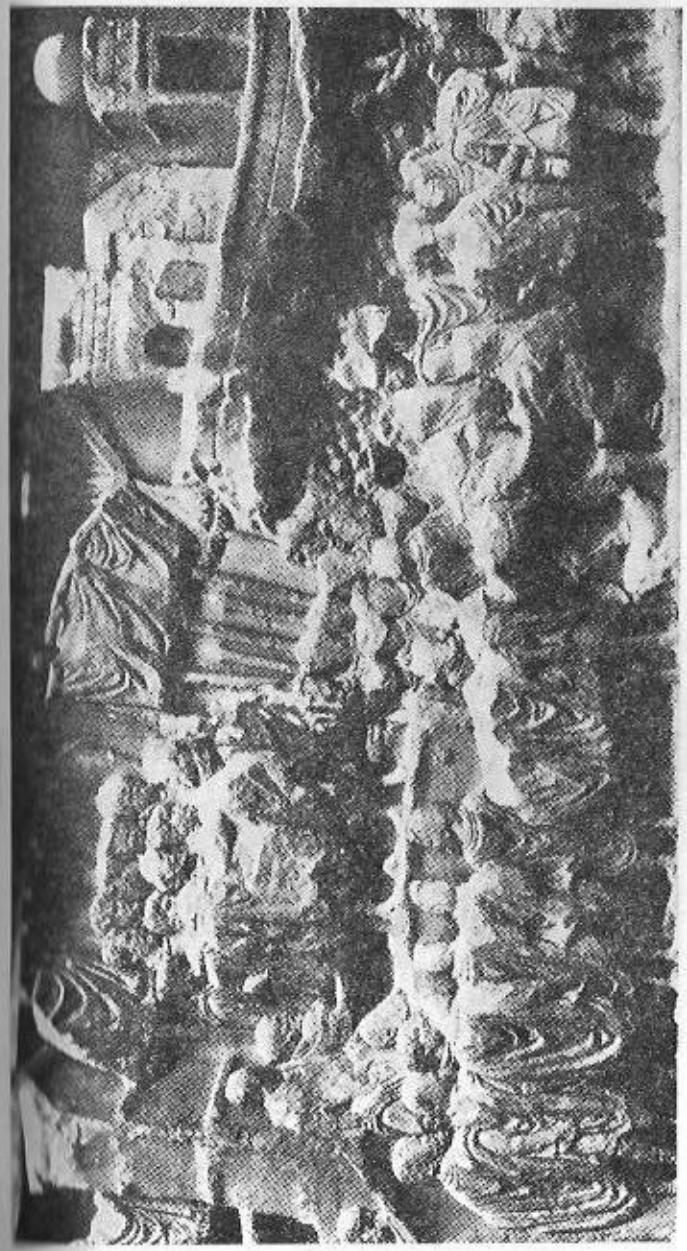
160. Aureu al lui Caracalla: avers: Divus Severus; revers: rug funerar.

161. Arcul lui Septimius Severus din Forul roman: fațada estică.

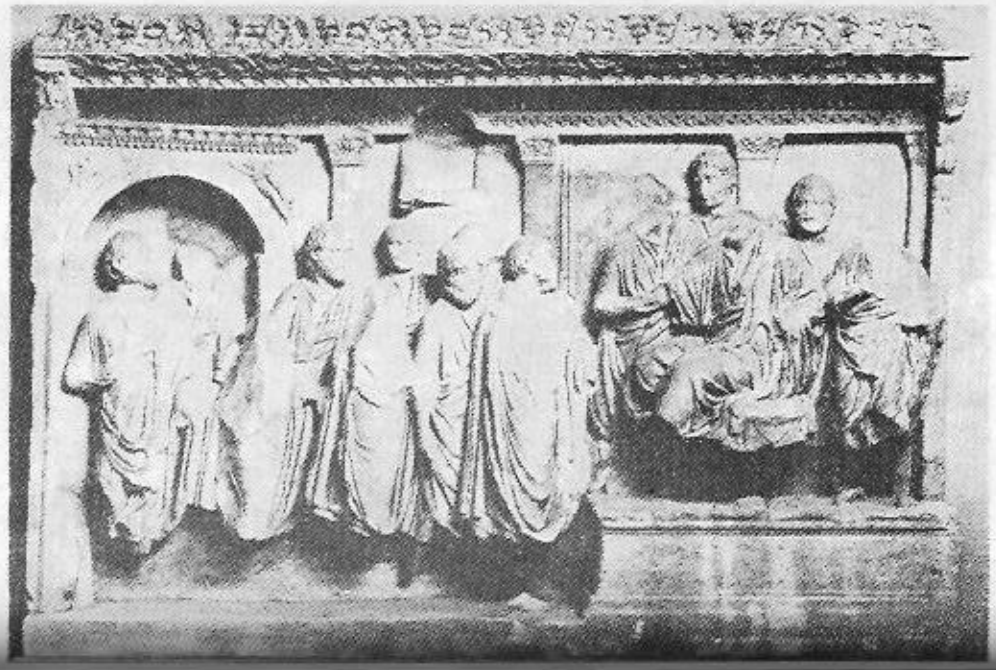


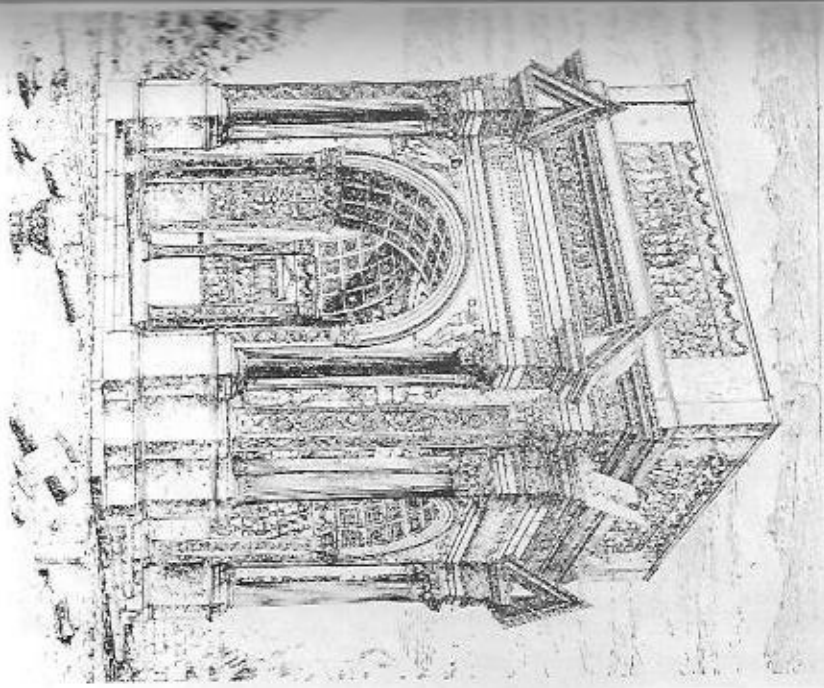
162. Arcul lui Septimius Severus: detaliu al fațadei vestice cu panoul III.

163. Arcul lui Septimius Severus, detaliu din panoul IV: *adlocutio*.



164. Relief din vremea Severilor, aflat în Palatul Sacchetti, Roma.

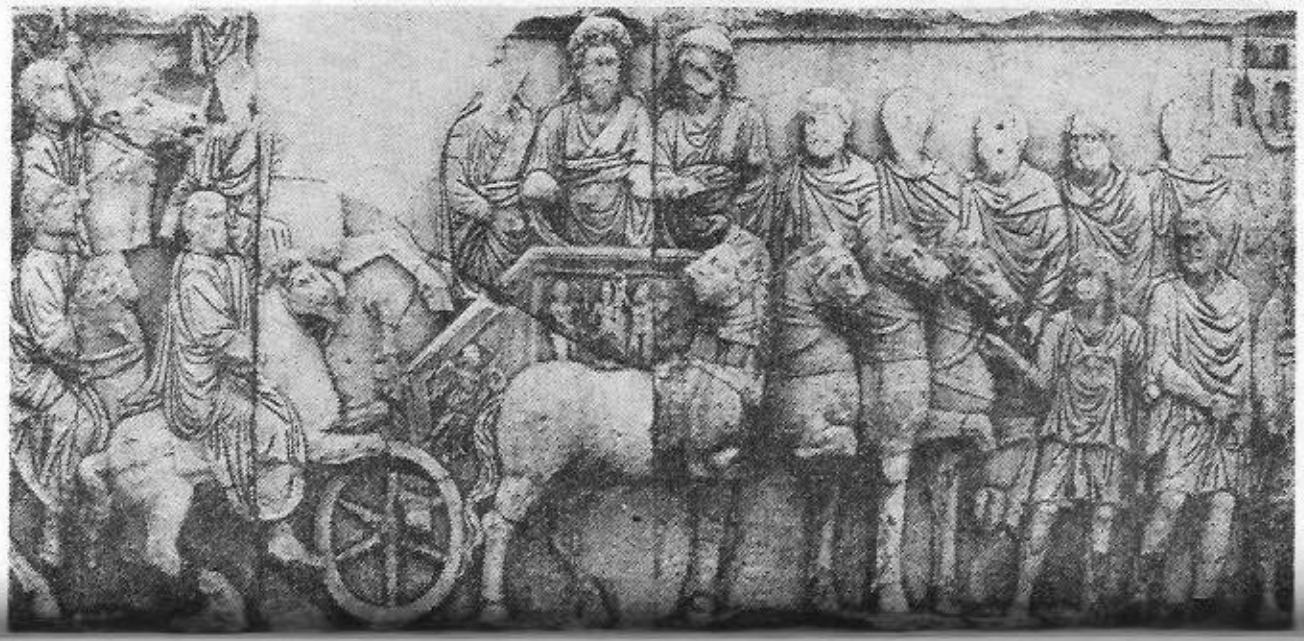




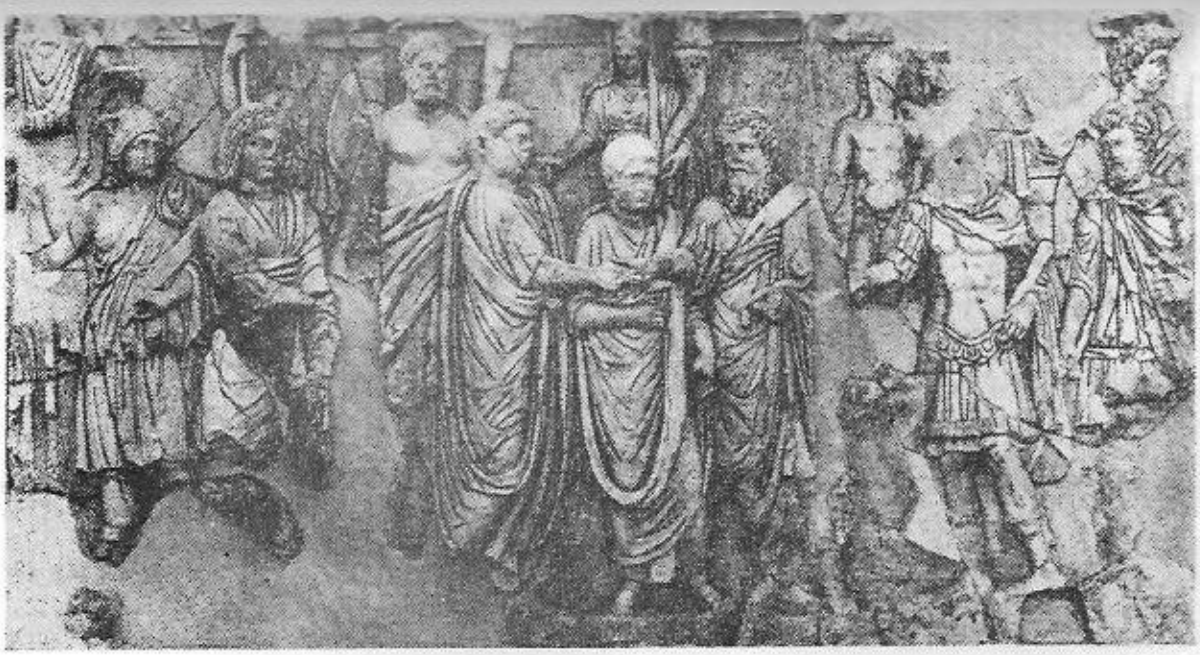
166. Arcul lui Septimius Severus de la Leptis Magna, restaurare.

165. Aureu; avers: Caracalla; revers: Împărați pe tron.

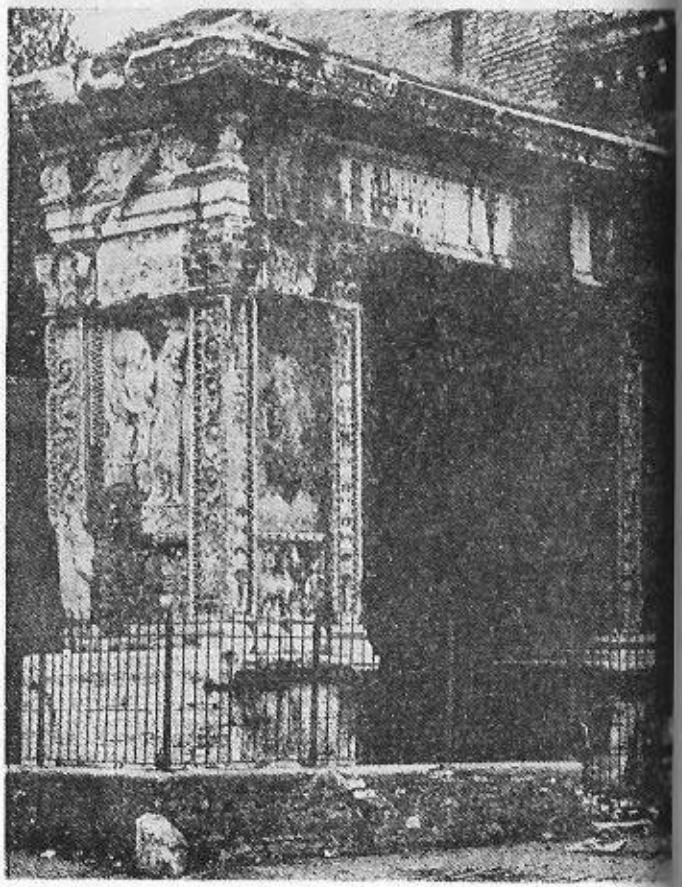
167. Arcul lui Severus de la Leptis Magna: panou de pe atic cu procesiunea triumfală.



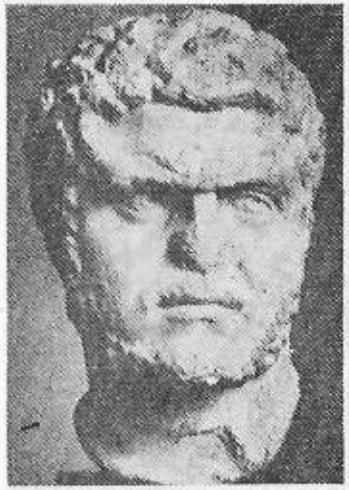
168. Arcul lui Severus de la Leptis Magna: panou de pe atic cu motivul concordiei.



169. Poarta Argentariilor, Roma.



170. Detaliu din fig. 169: familia imperială sacrificînd.



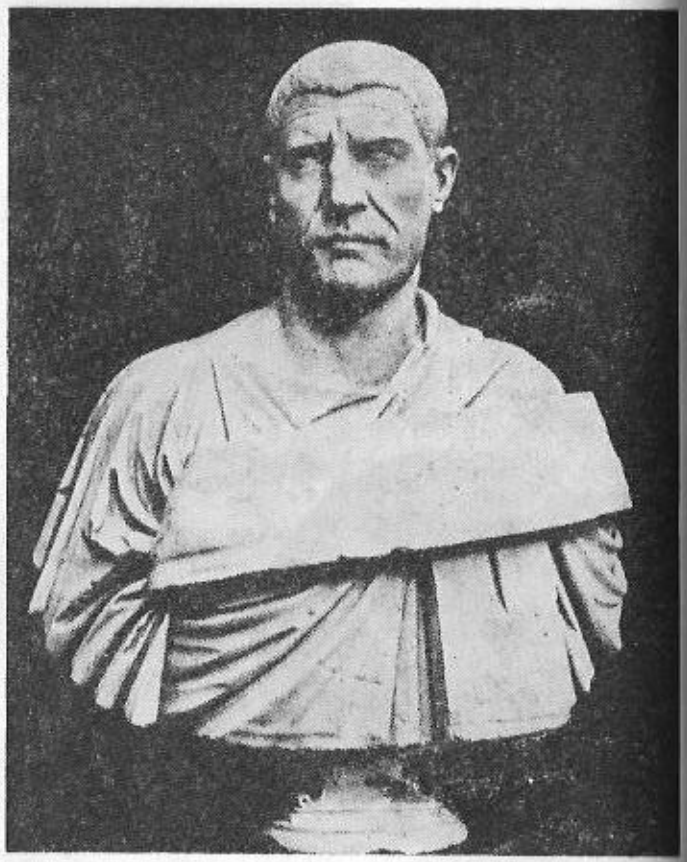
171. Caracalla, Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhaga.

VII DOMINATUL

172. Denar; avers: Maximin Tracul.

173. Medalion de bronz; avers: Gordian III; revers: Colosseum.

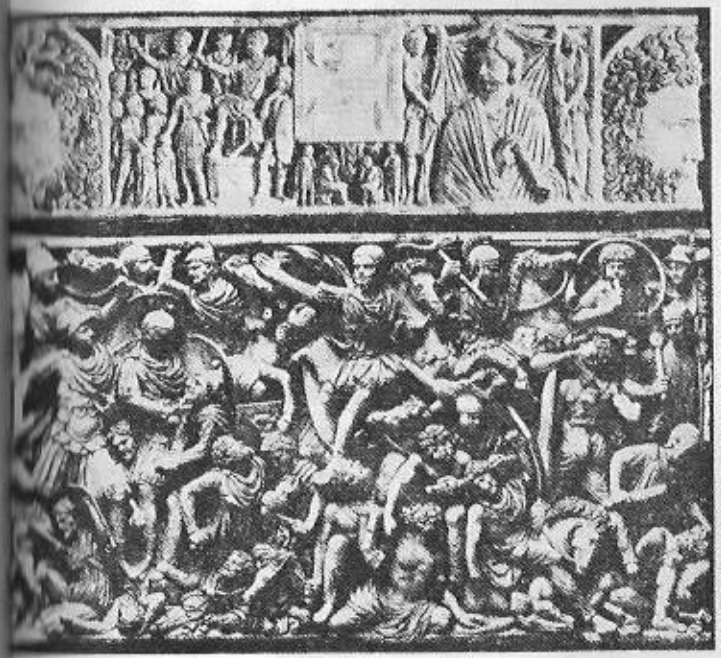
174. Aureu al lui Filip Arabul; avers: Octacilia Severa; revers: hipopotam.



175. Filip Arabul. Vatican.

176. Medalion de bronz al lui Maximin Tracul; revers: Maximin în luptă.

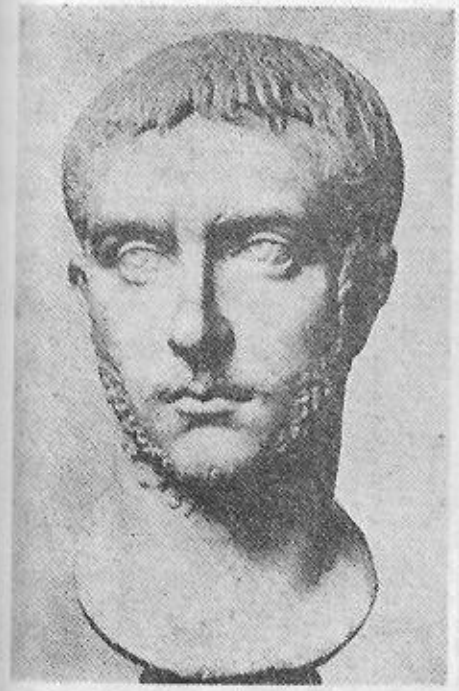
177. Sarcofagul Ludovisi cu scenă de bătălie. Capacul se află la Mainz, iar cutia la Muzeul Termelor, Roma.



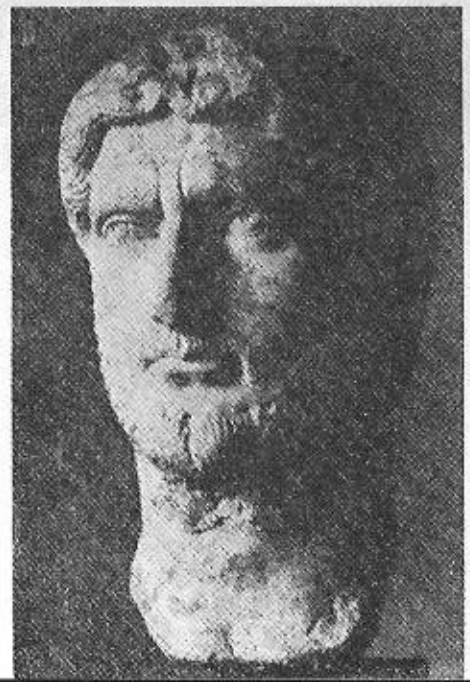
178. Aureu; avers: Gallienus; revers: Victoria în bigă.

179. Medalion de bronz; avers: Geniul poporului roman/Gallienus.

180. Aureu; avers: Postumus; revers: Postumus pe tron în fața unui cetățean îngenunchiat.

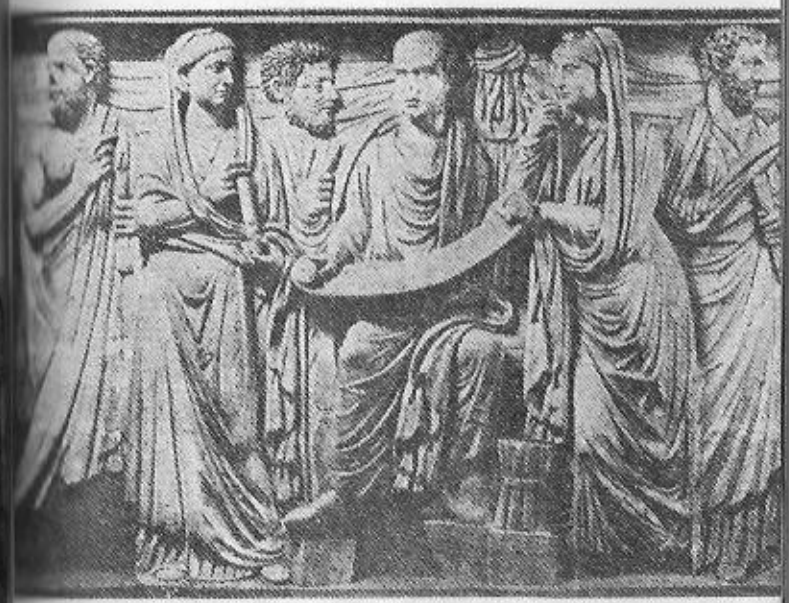


181. Gallienus tinăr, Muzeele Statului, Berlin.



182. Gallienus matur, Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhaga.

183. Relief cu scenă de sacrificiu din vremea lui Claudius Gothicus. Muzeul Termelor, Roma.



184. Sarcofagul lui Plotin, Vatican.

185. Aureu; avers: Aurelian.

186. Tetrarhii, San Marco, Veneția.

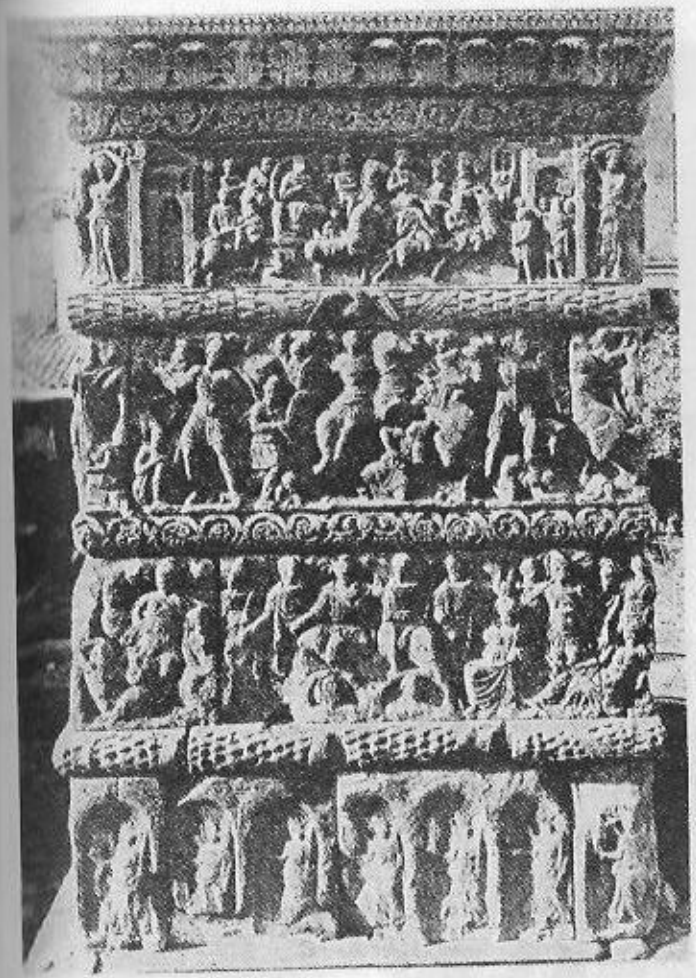
187. Doi augusti, Biblioteca Vaticanului.

188. Doi cezari, Biblioteca Vaticanului.

189. Tetrarh de la Athribis. Cairo.

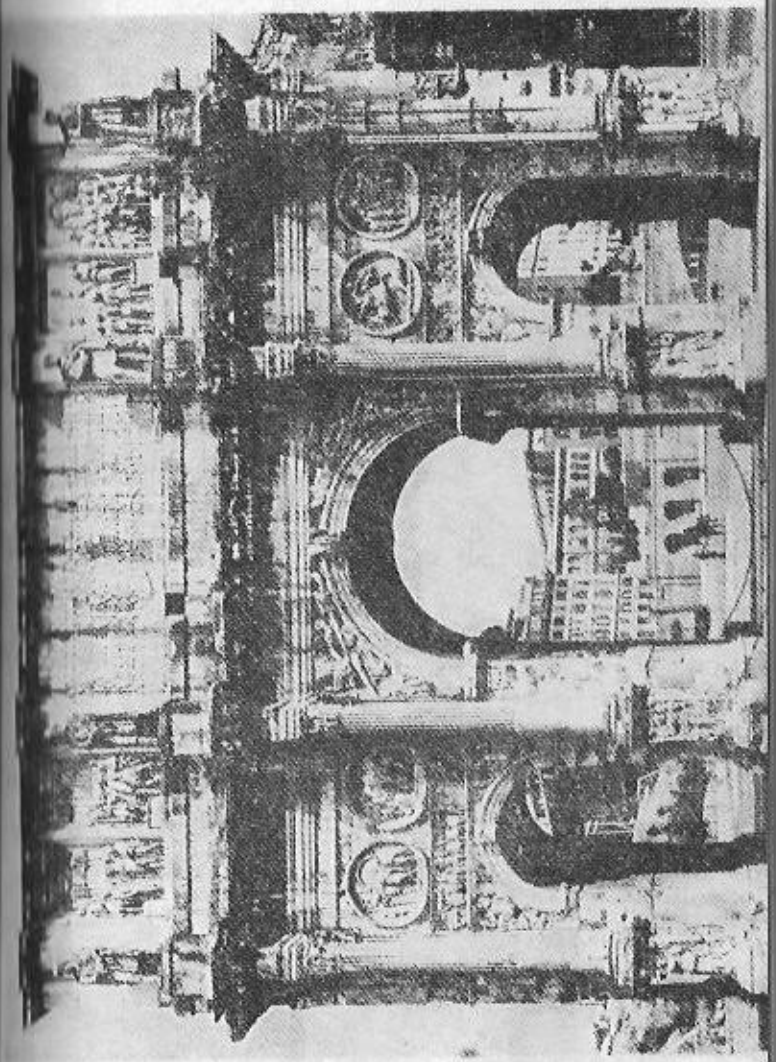
190. Baza decenală din Forul roman. →

191. Medalion de aur de la Arras; avers: Constantius Chlorus; revers: sosirea la Londra.



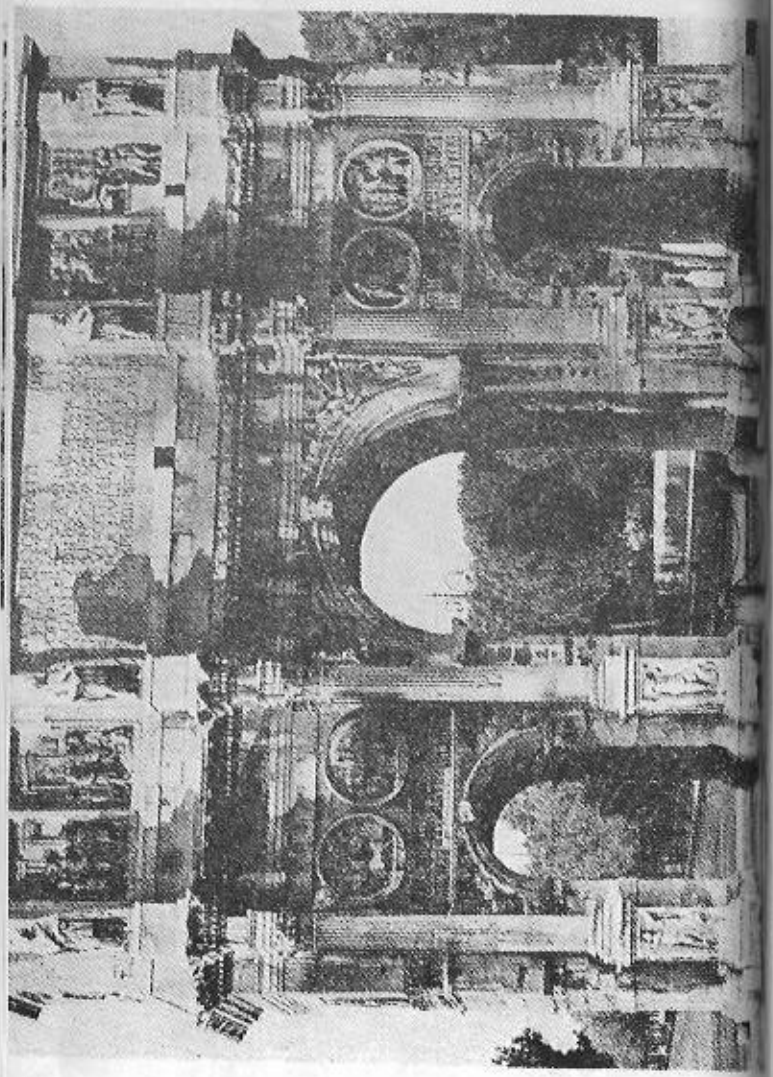
192. Arcul lui Galerius de la Salonic: latura nord-estică a pilastrului B.

193. Arcul lui Galerius de la Salonic: *adlocutio*.



194. Arcul lui Constantin: fațada sudică.

195. Arcul lui Constantin: fațada nordică.



196. Constantin pe un medalion hadrianic, detaliu din fig. 195.

197. Licinius pe un medalion hadrianic, detaliu din fig. 195.

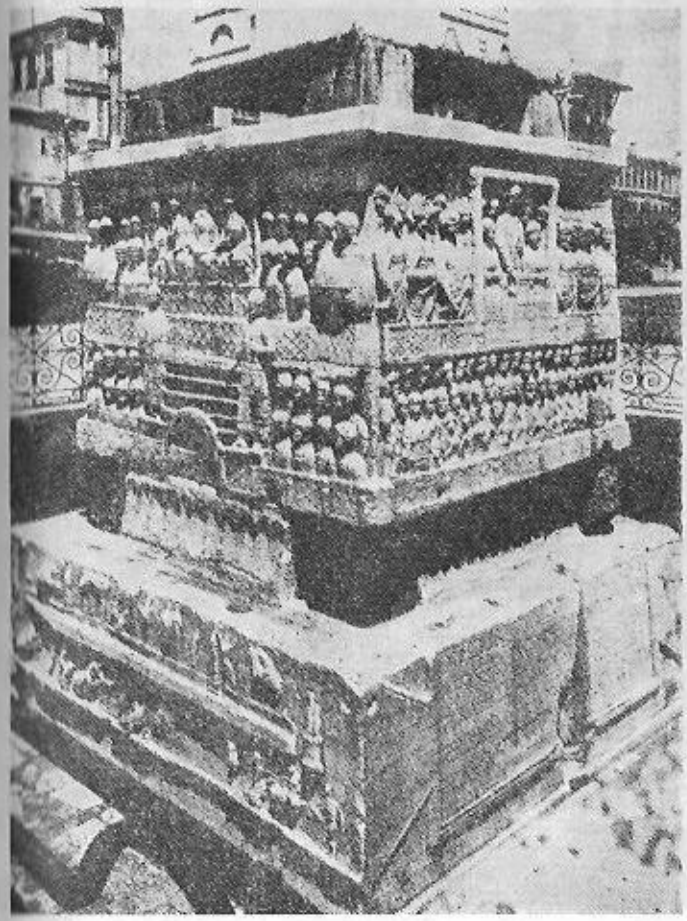
198. Medalion de aur; avers: Constantin; revers: Constantin victorios.

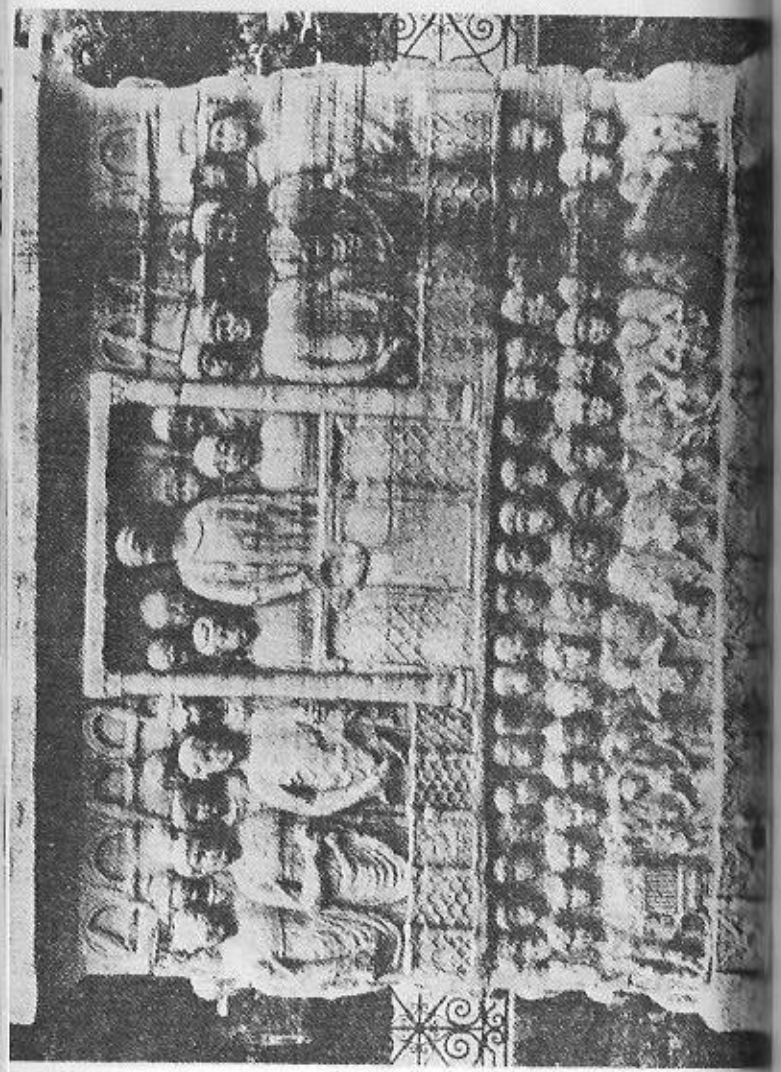
199. Medalion de aur; avers: Constantin; revers: Sol Invictus.

200. Medalion de argint; avers: Constantin; revers: *adlocutio*.

201. Capul colosal al lui Constantin, Palatul Conservatorilor, Roma.

202. Baza obeliscului lui Theodosius, Hipodromul antic, Istanbul.





203. Detaliu din fig. 202: prezentarea cununei de laur a învingătorului.

procesiunile triumfale și care din această pricină a căpătat numele de Porta Triumphalis... Principii..., punîndu-și mantiile triumfale și sacrificînd zeilor, au pornit procesiunea pe drumul ei, conducînd-o prin teatre, în scopul de a oferi mulțimii cea mai bună priveliște.

Este cu neputință să descrii cu precizie mulțimea și măreția celor văzute... căci în acea zi erau scoase la lumină toate cele strînse una cîte una de cei dintotdeauna blagosloviți de soartă... etalîndu-se majestatea imperiului roman: argint, aur și fildeș în cantități masive lucrate în tot felul de forme erau nu numai purtate în procesiune, ci curgeau, ca să spun astfel, ca un rîu... Dar cea mai mare uimire din tot cursul triumfului au stîrnit-o picturile mobile... multe din ele înalte de patru etaje... Războiul era reprezentat în nenumărate scene care produceau o foarte vie impresie cît privește episoadele lui. Aici puteai vedea o țară prosperă devastată, colo batalioane vrășmașe ucise, cînd o mulțime luînd-o la fugă, cînd pe alții luați în captivitate; ziduri foarte înalte dărîmate de mașini, fortărețe puternice zdrobite; cetăți apărate de un mare număr de oameni, complet cucerite, o armată năvălind peste ziduri și înecînd în sînge mari suprafețe de teren, mîinile ridicate a implorare ale celor ce nu mai puteau rezista; temple cuprinse de flăcări, case dărîmate peste capetele propriilor lor locuitori și, după dezolarea și disperarea generală, rîuri curgînd nu printre lanuri cultivate, nu ducînd apă de băut oamenilor și vitelor, ci trecînd printre maluri cuprinse deopotrivă de flăcări... Lîngă fiecare din aceste cadre stătea comandantul respectivei cetăți cucerite, în starea în care se afla cînd a fost luat prizonier...

Prada era purtată în grămezi mizerabile, dar deasupra tuturor se afla la vedere cea capturată în templul de la Ierusalim. Ea era formată dintr-o masă de aur (masa azimei),

cîntărind mai mulți talanți, și dintr-un sfeșnic (menorahul cu șapte brațe) de asemenea făcut din aur, dar lucrat într-un fel diferit de cele pe care le folosim noi ... După acestea, și ultima dintre prăzi, era purtată legea evreilor (Tora). Urma apoi un mare număr de oameni ducînd imagini ale Victoriei, toate din fildeș și aur. În spatele lor înainta Vespasian urmat de Titus, în vreme ce Domițian călărea alături de ei, costumat cu mare pompă, pe un cal ce era el însuși un spectacol.

Procesiunea triumfală luă sfîrșit la templul lui Jupiter Capitolinus, în fața căruia s-a oprit, căci era un obicei străvechi să aștepte acolo pînă se anunța săvîrșirea execuției comandantului dușman. Acesta era Simon, fiul lui Gioras, care figurase în procesiune printre prizonieri (700 de prizonieri au luat parte), iar apoi, cu o funie în jurul gîtului și biciuit de escortă, era tîrît pînă în locul de la marginea Forului (Carcer Mamertinus) unde legea romană prevedea execuția criminalilor condamnați la moarte. După ce s-a vestit că Simon nu mai era în viață și s-au domolit uralele generale, prin care mulțimea își manifesta bucuria, principii au început sacrificiile."

Monumentul a fost ridicat sau terminat după moartea lui Titus în 81 și mai mulți cercetători au susținut că împăratul a fost înmormîntat acolo. Data reală a construcției nu poate fi stabilită deoarece unica inscripție dedicatorie păstrată este foarte sumară (vezi fig. 78), ea stipulînd că arcul a fost dedicat de către senatul și poporul roman zeificatului Titus, fiul divinului Vespasian. Poate că numele lui Domițian figura și el în inscripția originală, înlocuită după moartea împăratului și condamnarea memoriei de care a fost lovit, cu alta nouă și în întregime neutră. Oricum, s-a sugerat că întregul arc ar trebui datat în vremea domniei lui Traian. Traian a bătut monede comemorative cu chipul lui Titus, iar

arcul traianic de la Benevento (fig. 114—116) are multe asemănări cu arcul lui Titus, în special în ce privește planul și decorația arhitecturală;[27] teoria nu este însă foarte convingătoare, iar mai tîrziu nimeni nu i-ar fi putut atribui lui Traian o investiție de acest fel.[28]

Numai părțile centrale ale arcului lui Titus sînt antice. În evul mediu el se afla încorporat în fortificațiile familiei Frangipani, deschiderea centrală fiind utilizată ca poartă, acestui fapt datorîndu-se păstrarea ei. Monumentul a fost degajat mai tîrziu, dar se afla într-o stare jalnică. Ca urmare a viziunilor imperiale ale lui Napoleon de a reînvia Roma monumentală, s-a plănuit refacerea sa integrală după principii moderne, refacere terminată abia în 1824.[29]

Rezultatul este sobru, iar aspectul construcției este neîndoielnic acum mai sever și mai clasic decît în antichitate. Se pare însă că exista o discrepanță stilistică între partea centrală și aripile arcului. Decorația păstrată prezintă, precum s-a mai spus, o anumită înrudire cu foarte încărcatul arc de la Benevento, dar latura estică a pilastrului nordic (fig. 78) este suficient de bine conservată spre a putea constata că, deși împărțită în cîmpuri în același chip ca arcul traianic și avînd aceleași dimensiuni, nu poartă pe ea reliefuri. Este de presupus că și celelalte trei fețe neoriginale ale pilastrului erau de asemenea lipsite de reliefuri. Se poate deci deduce că arcul lui Titus nu a fost niciodată terminat[30], cu toate că se intenționa, probabil, ca ambele fațade să fie împodobite și cu alte scene din timpul războiului. Aceasta e doar o ipoteză atîta vreme cît nu cunoaștem raportul ce exista între arcul postum de pe Via Sacra și cel ridicat în timpul vieții lui Titus. Cel din urmă, aflat la intrarea în Circus Maximus, este menționat doar în itinerarul medieval de la Einsiedeln care cuprinde transcrierea inscripției dedicatorii. Ea glăsuiește că senatul a închinat în anul 80/81

un arc în onoarea împăratului Titus pentru a comemora cucerirea Ierusalimului.[31]

Reliefurile ornamentale ale arcului lui Titus redau chiar procesiunea triumfului. În formă redusă ca este reluată pe friza îngustă de sub cornișă, situată între atic și corpul propriu-zis al arcului, și care în forma originală alerga pe cele patru fețe ale construcției (vezi fig. 114—115); procesiunea este reluată, la format mare, pe cele două panouri de pe laturile deschiderii arcului (fig. 79—82), dintre care ultimul indică direcția acesteia: din valea Colosseumului către Capitoliu.

Pe unul din panouri figurează și Titus. Înălțat deasupra procesiunii printr-o statură maiestuoasă, el stă în picioare în foarte împodobitul car triumfal tras de patru cai. Frîiele atîrnă pe marginea carului, iar Titus ține probabil, ca și Tiberius pe cupa de la Boscoreale (fig. 58), o ramură de laur și un sceptru cu vultur din care s-a păstrat doar mîna stîngă ce apucă mînerul. Pe capul lui Titus, în parte deteriorat, se văd urmele unei cunune compozite. Pare a fi *corona triumphalis* cu care va fi încoronat și Vespasian pe friza domițianică a Cancelariei (fig. 84).[32] Această coroană de aur lucrată în formă de frunze de stejar și plină de podoabe prețioase este ținută de Victoria care se află în spatele carului. Caii sînt conduși de un alt personaj feminin, aflat acum într-o stare deosebit de fragmentară, purtînd un coif grecesc. Este vorba de personificarea vitejiei, Virtus. În fața carului lui Titus stau în picioare alte două personificări (ambele fără cap) devenite și ele populare în acea vreme. La stînga, înfățișat ca un tînăr cu pieptul gol, stă geniul poporului roman, *Genius populi romani*, avînd alături, sub forma unui bătrîn cu barbă, pe geniul senatului, *Genius senatus*.[33] În fața și în spatele cailor înaintează cei 12 lictori ai triumfătorului care, aidoma tuturor muritorilor de pe relief, poartă cununa de laur a victoriei.

Scena din față redă numai pe participanții muritori la procesiunea triumfală, atracția ei principală constituind-o prada de război purtată, după cum ne spune Josephus, în avangarda cortegiului încheiată de Titus în carul său triumfal.

Procesiunea este înfățișată în momentul în care ajunsese și trecea pe sub un arc de triumf pe care-l vedem în fundal. Ea este animată de o ritmică ondulatorie. Mișcarea ia locul mișcării contrarii spre a sfîrși cu personajul care, în primul plan al reliefului, tocmai trece pe sub arc. Fața lui, acum spartă, este, ca pe mai tardivul panou al lui Marcus Aurelius de la Palatul Conservatorilor (fig. 141), întoarsă înapoi, dînd astfel coeziune compoziției.

Arcul pe sub care se angajează procesiunea este Porta Triumphalis, prezentă pe numeroase alte reliefuri oficiale romane. Trecerea pe sub ea constituia un act de ispășire și purificare. Construcția pe care o vedem aici este cea veche, înlocuită de Domițian cu un arc cvadrifrons încununat de care trase de elefanți (fig. 88). Nu se știe exact unde se afla Porta Triumphalis, dar descrierea lui Josephus o așază în partea sudică a Cîmpului lui Marte, în vecinătatea porticului Octaviei.[34] Pe aticul vechii Porți Triumfale, așa cum este ea reprezentată pe relief, întîlnim o aluzie la evenimentul comemorat. Imediat în spatele unei figuri feminine, reprezentînd-o foarte probabil pe Virtus, urmează un călăreț flancat de ambele părți de o cvadrigă. Aceștia sînt triumfătorii Vespasian și Titus cu Domițian între ei.

Participanții la procesiunea de pe ambele reliefuri poartă două *fercula*, un fel de litiere pe care este expusă prada din templul de la Ierusalim. În mîinile lor libere ei au cîte un baston, fie pentru o mai mare stabilitate, fie pentru a susține litierele în momentele cînd procesiunea se oprea. Pe fundal se văd, dispuse la intervale egale, trei stindarde purtate

de trei camilli. Acești tineri sacrificatori au încă din acea vreme o pieptănătură caracteristică, cu părul de pe frunte ridicat și cu cel de pe ceafă lăsat să crească lung. Stindardele, care puteau avea inscripții pictate, erau menite de obicei să indice numele cetăților cucerite sau să menționeze pe scurt obiectele purtate în procesiune. Este deosebit de interesant că în afară de prada propriu-zisă, pe *fercula* puteau fi purtați prizonierii de vază sau cei neputincioși, așa cum reținem din Josephus că fuseseră duși comandanții împreună cu tablourile înfățișînd cetățile cucerite. Pe mica friză triumfală de sub atic este purtată pe un *ferculum* o personificare a rîului Iordan.

Sfeșnicul cu șapte brațe domină obiectele expuse, fiind cea mai veche reprezentare cunoscută a acestei piese sacre. Destul de curios este faptul că apare dotat cu un piedestal ornamentat în manieră elenistică cu vulturi și monștri marini. Pe celălalt *ferculum* se află masa de aur cu trompetele de argint legate de ea. Mai tîrziu, aceste obiecte de cult iudaice au fost expuse, împreună cu alte prăzi de război, în templul Păcii.

Acolo a văzut Josephus, printre numeroasele obiecte de artă greacă ce împodobiseră Domus Aurea a lui Nero și tezaurele evreimii, puse la vedere.[35]

Ambele panouri în relief ale deschiderii arcului sînt încadrate de un decor vegetal elaborat, iar deasupra lor se arcuiește o boltă cu casetoane. În centrul acesteia, în punctul cel mai înalt al arcului, se află un cadru în formă de metopă, aidoma unei ferestre prin care se vede apoteoza lui Titus. Împăratul este purtat spre ceruri pe spatele unui vultur. Aceasta va deveni maniera obișnuită de redare a unui împărat divinizat, transpunînd aceeași idee subliniată de reprezentarea unui vultur pe asul lui Tiberius mai înainte menționat (fig. 57).

În aceeași măsură în care principatul ca sistem de guvernare atinge deplina sa înflorire în vremea Flaviilor, reliefurile, ca acelea ale arcului lui Titus, vădesc întregul potențial al artei oficiale romane. Personaje reale se asociază zeilor și personificărilor în sinteze alegorice, într-o formă denumită de P. G. Hamberg „marea tradiție a reprezentării imperiale".[36]

După cum noua artă augustană s-a constituit pe prototipuri ce au precedat-o mai mult sau mai puțin în timp, Vespasian și fiii săi au moștenit un repertoriu iconografic care putea fi modificat și reelaborat. Și mai înainte, în mod cu totul excepțional, muritorii erau reprezentați în tovărășia personificărilor și zeilor pe monedele republicane, iar pe Gemma Augustea (fig. 51) Augustus stă de vorbă cu zeița Roma de la egal la egal.

În decursul primului secol al erei noastre a prins rădăcini puternice tradiția de a conceptualiza virtuțile și calitățile împăratului sub forma unor zeități minore ca Pax (vezi fig. 41) și Victoria (vezi fig. 36; 40) și de a-l asocia pe acesta unor divinități majore ca Apolo (vezi fig. 37; 72, 73) sau chiar regelui zeilor, lui Jupiter (vezi fig. 65). Așadar în arta oficială împăratul însuși devenise asociatul permanent al zeităților mari și mici în scopul de a da expresie vizuală statutului său de ființă aflată deasupra celor de rînd. În timpul acestui proces, Pax, Salus Publica, Concordia, Securitas, Victoria etc., odinioară personificări ale idealurilor civice, au devenit abstracțiuni ale puterilor imperiale.

Atare personificări, formînd deseori obiectul unor culte,[37] au început acum să înflorească și să atingă deplina eflorescență sub Hadrian; metafora nu este improprie deoarece nu numai că-și împrumutau una alteia elemente iconografice, ci puteau fi chiar încrucișate spre a da naștere la noi hibrizi.

Cu toate că personificările proliferau și înfloreau, tendința principală a perioadei se caracteriza prin *codificare:* reprezentarea în arta oficială trebuia să fie clară și lesne de înțeles pentru un privitor căruia nu i se putea pretinde o mare capacitate de pătrundere. Multe scene capătă formă definitivă de compoziții tipice, jucînd rol de *topoi* în anumite ansambluri. La acest proces a contribuit și adînc înrădăcinata aplecare a romanilor de a se autoexprima prin ritualuri și care avea să devină predominantă în societatea ceremonială a antichității tîrzii.

Reprezentările erau investite cu o semnificație invariabilă, dar în decursul timpului au încetat să fie reale, devenind generice.[38] Acele scene ce ilustrau capacitatea împăratului de a domni — împăratul sacrificînd, pornind la război, adresîndu-se soldaților, triumfînd, distribuind bani etc. — sînt în acest sens întotdeauna ușor de recunoscut, iar mesajele lor lesne înțelese.

Atare proces vădește deopotrivă slăbiciunea și puterea artei romane imperiale: lipsa ei de imaginație creatoare, dar grad înalt de tehnicitate și atenție acordată detaliului. Sînt de fapt și trăsăturile caracteristice ale literaturii acelei vremi, vîrsta ei de argint. Această evoluție către scene tot mai tipizate din punct de vedere formal precum și îmbinarea lor diversă ca elemente în compoziții mai ample marchează de fapt începutul sfîrșitului artei romane. Și, aproape paradoxal, atare codificare explică în același timp supraviețuirea acestei tradiții în arta imperială a epocilor tîrzii. Clasicismul napoleonian, Anglia victoriană, Germania în vremea imperiului, regimurile naziste și fasciste din centrul și sudul Europei, din anii douăzeci și treizeci ai veacului nostru (pentru a da doar cîteva exemple la întîmplare) au asimilat cu sîrguință nenumărate modele ce le conveneau, găsite în repertoriul

iconografic al artei romane oficiale. Pot fi invocate aici o serie de paralele între formele de guvernămînt și arta oficială.

Substratul acestui proces care a schimbat în mare parte forma de comunicare existentă trebuie căutat, printre altele, în situația ivită cînd dinastia Flaviilor a ajuns la putere, situație care are multe puncte comune cu cea în care se aflase și Augustus. Era necesară o nouă atitudine față de artă și totodată un nou mod de receptare prin care oamenii să știe cum să desprindă aspectul inedit al lucrurilor. Marele amestec al clasei superioare, incluzînd familia imperială, după cum s-a mai arătat, precum și prospera nouă clasă de mijloc din orașe, stăpînă pe situație, din care mulți își croiseră drumul pornind de la nimic, cereau atare prefaceri. Precum s-a constatat adeseori, parvenitul este purtătorul viitorului. La Pompei, membrii acestei clase refac vechile case după modelele noilor palate, iar în arta funerară constatăm cu cît rafinat talent preiau repertoriul artei oficiale.[39] Întîlnim o largă apetență pentru arta decorativă, iar deseori gustul privat este atît de strîns legat de arta oficială, sub o aparent reciprocă influență, încît te-ai putea crede transportat în acea cultură a clasei de mijloc, cu ale ei stiluri „burgheze", ajunsă să domine Europa veacului trecut; așa de numeroase sînt asemănările între cele două epoci.

Noua clasă „burgheză" de sus, care avea să domine întregul secol următor, nu era, spre deosebire de vechea nobilime, atît de puternic înrădăcinată în cultura greacă. Substratul original grecesc devenea tot mai puțin vizibil și este evident că în atare context arta romană a atins deplina ei dezvoltare. În același sens stau mărturie și izvoarele literare din care se desprinde că importul și influența directă a operelor de artă grecești nu mai jucau același rol ca mai înainte.[40] Promovarea acestor tendințe a fost clar susținută de Vespasian, dor-

nic să-şi disocieze guvernarea de autocraţia filoelenică a lui Nero. În perioada Flaviilor Roma a devenit de fapt atît de cosmopolită încît străvechea poziţie antagonică a tradiţiilor greceşti şi romane nu mai era simţită ca atare.

Panourile în relief ale arcului lui Titus sînt printre cele mai reprezentative cît priveşte valoarea iluzionistă a artei reliefului roman a cărei obîrşie este, poate, de căutat în pictură.[41] Dispunerea formală a cadrului şi a fundalului însuşi constituie un element important. Ambele margini ale fiecărui panou sînt înclinate faţă de verticală, iar părţile lor superioare sînt retrase în fundal astfel că, faţă de adîncimea acestuia, planul principal al reliefului este proiectat înainte de către cadrul înconjurător (fig. 82). În acelaşi timp figurile sînt înclinate uşor în afară spre a corecta iluzia optică a punctului de vedere situat mai jos. Prin puternica sculptare a cadrului şi bogăţia ornamentaţiei arhitecturale adiacente se obţine efectul pictural.

Efectele scenice sînt urmărite şi de compoziţia propriu-zisă. Înfăţişînd procesiunea prăzii ca trecînd prin Porta Triumphalis, ea însăşi redată în perspectivă din trei sferturi, artistul programator a reuşit să creeze impresia de adîncime subliniată de manevrarea iscusită a diferitelor planuri: figurile în altorelief ale primplanului îşi aruncă umbrele peste cele din spate, în vreme ce efigiile din ultimul plan sînt realizate în relief foarte jos, astfel încît fundalul dispare din vedere. Carul şi atelajul său sînt legate pe panoul opus într-o manieră nerealistă din punct de vedere formal, carul fiind plasat în unghi faţă de planul reliefului, în vreme ce atelajul este redat deopotrivă în poziţie frontală şi din profil, cu capetele cailor întoarse în afară. Dar cu toate acestea caracterul artificios al compoziţiei conferă scenei unitatea ei: vîrfurile fasciilor lictorilor sînt clar vizibile pe fundal, iar linia mediană a reliefului este marcată cu eleganţă de cele

două fascii unite la vîrfuri în forma literei A. Dacă barele acestui A ar fi prelungite, s-ar constata că fiecare sfîrşeşte pe muchia profilată a soclului. În acelaşi timp, perpendiculara care trece prin vîrful amintitului A formează o altă linie mediană ce coboară prin partea cea mai proeminentă a monumentului şi anume piciorul întins al calului din primul plan, din care acum n-a mai rămas decît copita pe baza panoului.

Trecînd pe sub arc dinspre For şi avîndu-l pe Titus triumfător deasupra în stînga, privitorul are senzaţia că atelajul şi carul se apropie într-adevăr de el. Eficacitatea iluziei este astăzi greu de apreciat, în condiţiile marmurei monocrome şi fragmentare căreia îi lipseşte adiuvantul sculptural original al picturii, şi cu totul imposibil de constatat pe fotografiile sobre sau „obiective" ca acelea din figurile 79 şi 80, luate în unghi drept şi cu camera în plan paralel cu panoul. Ca şi statuia lui Augustus de la Prima Porta (fig. 34), fiecare panou trebuie privit dintr-un punct optim (vezi fig. 81) din care se poate obţine impresia adîncimii spaţiului.[42] Scopul artistului a fost să dea senzaţia unui fapt real şi acest lucru i-a reuşit pe deplin, în limitele convenţiei în care era constrîns să rămînă.

Reliefurile Cancelariei

Deoarece perioada Flaviilor este o perioadă de schimbări, ca şi cea augustană, trăsături stilistice diferite se întîlnesc una lîngă cealaltă, aşa cum s-a constatat şi în epoca anterioară. Mai mult decît oricare alte monumente, cele două mari panouri ale arcului lui Titus, cu cadrul lor arhitectural somptuos decorat, au contribuit la formarea conceptului de „baroc flavic". Celălalt principal monument al vremii, reliefurile Cancelariei (fig. 83—85), au un cu

totul alt aspect.[43] Ele constau dintr-o pereche de frize care erau în chip evident pandante sau părți ale unui ansamblu de patru sau mai multe panouri simetrice.[44] Au ieșit la lumină în 1937—1939 cu ocazia restaurării fundațiilor palatului papal al Cancelariei apostolice, situat pe latura sudică a lui Corso Vittorio Emmanuele.

Descoperirea reliefurilor a provocat senzație fiindcă se deosebeau atît de mult de conceptul canonizat de artă flavică încît au fost făcute repetate dar nereușite încercări de a le data într-o perioadă mai tîrzie, hadrianică.[45] Este unul din nu puținele cazuri în care monumentele recent descoperite stîrnesc confuzie, ele demonstrînd cît de greu este să le clasifici cînd cei vechi nu cunoșteau și nu țineau seama de criteriile noastre stilistice de datare.

Lespezile au fost găsite la circa 5,30 m sub actualul nivel al străzii, împreună cu alte piese sculpturale și elemente arhitecturale, în depozitul unui marmurar. Frizele fuseseră montate, dar curînd după aceea date din nou jos, poate că din pricina ridicării terenului care a avut loc aici, în Cîmpul lui Marte, la începutul secolului 2, și care va fi cauzat alte multe reclădiri. Scenele păstrate vor fi fost probabil cele mai specifice dintr-o serie amplă și în consecință mai greu de refolosit într-un alt context, astfel că n-au mai fost utilizate și nici n-a fost posibilă punerea lor în legătură cu vreun alt monument cunoscut.

Cele două scene reprezintă o *profectio* („plecare") și un *adventus* („sosire"), respectiv la și de la război. În ciuda unor caracteristici individuale distincte, ambele aparțin acelor compoziții de ansamblu foarte pe gustul vremii.[46] Motivele apar atît în arta reliefului cît și pe monede și deseori ele sînt repetate în acele cicluri în relief care-l înfățișează pe împărat ca supremul comandant al imperiului.

Prima desfășurare este o privire retrospectivă (fig. 83—84) asupra întoarcerii lui Vespasian din Iudeea în toamna lui 70. În vreme ce Titus participase la război, Domițian, mai tînărul lui frate în vîrstă de 18 ani, a rămas la Roma. El a fost în primejdie de moarte cînd adepții lui Vespasian au încercat să pună mîna pe putere în vreme ce Vitellius era încă stăpîn pe oraș. Tentativa nu a reușit și aceștia s-au retras pe Capitoliu. În condițiile grele ale luptei, templul lui Jupiter a fost mistuit de flăcări și majoritatea rebelilor uciși, inclusiv prefectul Cetății, care era fratele lui Vespasian. Domițian a reușit să scape, deghizat în adorator al Isidei, în mijlocul unui grup de preoți ai acestei divinități. A doua zi însă, unul din generalii lui Vespasian ajunsese deja la porțile Romei, luînd cu asalt orașul. Domițian a ieșit atunci înainte spre a fi aclamat *Caesar*.[47]

De la 1 ianuarie 70 Domițian a fost *praetor urbanus* și ca atare șeful executivului în absența consulilor Vespasian și Titus. În acest răstimp s-a purtat ca un tiran, faptă pentru care a fost ulterior criticat chiar de propriul său tată. „Cînd a devenit împărat n-a pregetat să se laude în senat că el le-a dat *imperium* atît tatălui cît și fratelui și că aceștia i-au restituit ce era al lui" (Suetonius, *Domițian*, 13). Așadar această perioadă de interregn la Roma a fost supusă reconsiderării. Lupta pentru Capitoliu a fost descrisă într-un poem epic, iar Marțial, cu obișnuita-i slugărnicie, o reia într-o epigramă (IX, 101, v. 14 și urm.):

„El Palatinul ținut sub cruntă domnie salvat-a
Și pe cînd fost-a copil chiar pentru Joe-a luptat.
Singur atunci cînd avu frîiele gintei lui Iulus
Altuia i le-a trecut, el doar al treilea fiind."

Desfășurarea figurativă trebuie deci privită drept o reconsiderare a primei perioade a lui Domițian în centrul puterii, făcută de el însuși.

În treimea din dreapta a frizei stau în picioare două personaje principale, ambele în togă: la stînga tînărul Domițian, numai cu un puf pe obraji și pe bărbie, iar în fața lui părintele său Vespasian, care în semn de recunoaștere își pune mîna dreaptă pe umărul fiului. Evenimentul are loc la Benevento unde s-a deplasat Domițian spre a-și întîlni tatăl venit pe uscat din portul Brindisi. În conformitate cu prevederile legale, din momentul în care a pus piciorul pe pămîntul Italiei, Vespasian și-a schimbat costumul militar cu îmbrăcămintea civilă. Deasupra capului învingătorului întors se află *corona triumphalis* de aur ținută de o acum aproape în întregime dispărută Victorie plutind în zbor, ale cărei picioare se mai văd ieșind din spatele lictorului figurat imediat în stînga împăratului. În arierplanul celor doi (tată și fiu), sculptat în relief puțin înalt, se află Geniul poporului roman sub forma unui tînăr cu cornucopia, iar la stînga sa bărbosul Geniu al senatului.

Cele două genii, care asemenea Victoriei plutind în zbor, sînt incluse în chip stîngaci în compoziție, ca și Domițian, figurează acolo pentru a-l primi pe împăratul întors. Ambele figuri cheie sînt urmate de suitele lor de lictori. Pe umărul lictorului cel mai apropiat de Domițian se vede în treimea de jos a fasciei capul securei decorat, în buna tradiție a pasiunii flavice pentru detaliul ornamental, cu un mic cap de leu.

Lictorii înaintează spre stînga, iar tranziția către partea stîngă a frizei este operată de un personaj grăbit, văzut din spate. Acesta este un trimis în drumul său către Roma, ducînd vestea sosirii împăratului. O dată cu el trecem în partea următoare a narațiunii, care se petrece chiar la Roma. Aici alții sînt gata să-l primească pe împărat și pe fiul său. Orașul este înfățișat simbolic de cinci fecioare vestale identificabile după veșmintele lor lungi și panglicile din păr, iar pe fundal se află pe tron Dea Roma.

Cea de a doua friză, cu scena *profectio* (fig. 83; 85), este cel mai adesea înțeleasă ca reprezentînd plecarea lui Domițian la războiul împotriva tribului germanic al chatiilor, în 83. El i-a învins repede, iar victoria a fost sărbătorită printr-un mare triumf și luarea numelui de Germanicus.[48] Războiul s-a soldat și cu extinderea frontierelor romane. Bucata de pămînt dintre cursurile superioare ale Rinului și Dunării, în principal actualul Baden-Württemberg, a fost izolată și anexată. Într-adevăr pintenul acesta reprezenta un loc primejdios al frontierei, precum remarcase mai înainte și Augustus și încercase remedierea lui.

Politica externă a lui Domițian reprezenta o continuare a celei paterne, iar expediția contra germanilor constituise punctul de plecare al unei lungi serii de războaie purtate pe frontiera de nord. Deși acestea erau necesare — presiunea triburilor din nord crescuse considerabil — ele au făcut, în cele din urmă, să fie acuzat de aţîţare la război.[49] Nesăbuite și nefolositoare campanii, exagerate sau false victorii și tratate încheiate în termeni rușinoși constituiau principalele acuzații care i se aduceau. Triumfurile lui erau adevărată risipă și autoglorificare dincolo de limitele raționalului, dar n-a fost scutit de critici nici atunci cînd a mărit considerabil solda armatei, primul împărat care a luat atare măsură.[50]

Relieful cu *profectio* (fig. 83; 85) trebuie privit în această lumină, Domițian fiind ca și împins înainte de Virtus care-l ține strîns de brațul stîng. În fața sa se află Marte și Minerva, amîndoi întorcîndu-și capetele spre el pentru a-l chema. Și mai la dreapta, s-a mai păstrat doar o aripă, Victoria plutește în zbor semnificînd că la capătul strădaniilor se află

izbînda.[51] În fața ei, în primplan și parțial acoperit de brațul întins al lui Marte, pășește un lictor care, privind înapoi, sporește și mai mult sensul apelativ, exortativ al scenei. În jumătatea dreaptă a frizei stau geniile senatului și poporului roman, salutînd plecarea împăratului. Geniul senatului are în mînă un baston noduros, cu bustul împăratului în partea superioară — poate un simbol al subordonării senatorilor față de împărat în timpul domniei lui Domițian. În jurul lor se află legionari înarmați, purtînd mantale, dar fără cuirase. Ca și împăratul, ei nu se arată prea bucuroși să meargă la război, dar Datoria, simbolizată de mai vîrstnicul ofițer bărbos, se întoarce către ei, ca și Marte și Minerva, și-i convinge.

O caracteristică deosebită a acestei frize este înlocuirea capului lui Domițian cu cel al lui Nerva. Cum s-a mai spus, Domițian fusese lovit de *damnatio memoriae*, iar efigia sa nu mai putea rămîne pe nici un monument public.[52] Substituirea portretistică nu s-a dovedit reușită, sculptorul renunțînd a mai racorda perfect noua față foarte mică cu părul original. Portretul tînărului Domițian de pe prima friză n-a mai fost supus unui tratament modificatoriu deoarece nu vădea prea mare asemănare cu chipul detestatului și abia asasinatului împărat.

Reliefurile Cancelariei reprezintă o operă sculpturală excepțională, de izbitoare factură clasicizantă, ceea ce a și dat naștere ipotezelor, deja amintite, după care atare sculpturi n-ar fi domițianice, ci creații ale renașterii clasicismului sub Hadrian. Claritatea și răceala lor academică sînt departe de reliefurile iluzioniste ale arcului lui Titus, a căror impresie generală este de tridimensionalitate, contrastînd cu cea funciar bidimensională, lipsită de adîncime, a frizelor în discuție. Tratarea părului și drapajului, precum și numeroasele detalii ornamentale certifică, oricum, că ne aflăm încă în perioada flavică, iar trăsăturile particulare ale altor monumente din vremea Flaviilor sînt pe deplin consonante cu stilul reliefurilor Cancelariei.[53]

Ele subliniază o dată mai mult cît de liberi erau sculptorul sau beneficiarul roman în a alege între o mulțime de modele diferite. De fapt stilul n-ar fi trebuit să pricinuiască nici o surpriză, deoarece monedele demonstrează cu toată limpezimea procesul evolutiv la capătul căruia se află. Ca împărat, Domițian a fost tot atît de mult implicat personal, asemenea lui Nero, în emisiunile sale monetare. Acestea sînt printre cele mai frumoase ale întregii perioade imperiale, superbe din punct de vedere artistic și cu o mare varietate de tipuri. Ca și Nero, a preferat flanul mare al sesterțului și a inițiat lunga serie a medalioanelor ce va atinge o mare popularitate în generația viitoare și și-o va menține pînă în antichitatea tîrzie (fig. 87).[54]

Un portret monetar tipic al anilor de început ai lui Domițian, de pildă sestertul bătut în 77/78 (fig. 86)[55], înfățișează un bărbat cu fața lată, pătrată, caracteristică Flaviilor. În jurul momentului preluării puterii, în 81, atare portret evoluează către figura cu trăsături auguste și părul buclat. Această fizionomie se menține apoi pe întreaga perioadă a domniei, după cum se poate constata deopotrivă pe medalionul din fig. 87, datînd din 85, și pe sestertul bătut în 95/96 (fig. 88).[56] De aici se deduce că portretul său ca tînăr de pe friza Cancelariei (fig. 84) este o retroproiectare a acestei efigii tîrzii și nu un chip istoricește fidel al tînărului Domițian.

Legenda monedei îl pomenește pe Domițian, printre altele, ca CEN(sor) PER(petuus), ceea ce îi dădea în permanență dreptul să-i excludă pe senatori din senat, aproape după bunul său plac. Faptul era o insultă directă

adusă clasei senatoriale și în consecință titlul era înțeles în acest sens. Augustus a deținut puterea cenzorială de trei ori, dar nu a făcut uz de titlu și era foarte discret cînd se referea la el. Domițian a deținut cenzura obișnuită din 85, menționată ca atare pe monede, dar în anul următor și-a adăugat adjectivul *perpetuus* pe care l-a păstrat tot restul vieții.[57] Titlul de *censor perpetuus* era tot atît de lipsit de precedent ca și ultimul titlu al lui Caesar: *dictator perpetuo*. Și precum titlul de dictator a dispărut o dată cu Caesar, cel de cenzor a pierit cu Domițian.

Domițian suferea de incurabila boală a nemăsuratei autoafirmări, cu atît mai agresivă cu cît urma purtării moderate a tatălui și fratelui. Această aprigă dorință l-a costat viața și renumele. Din cînd în cînd atingea culmile neroniene, fără însă a avea aceleași manifestări grotești. În locul spectacolului hidoșeniei baroce provocatoare a lui Nero, Domițian prefera măreția semeață. Asemănarea nu trecea totuși nebăgată în seamă de contemporani, iar împăratul era mereu vulnerabil la acuzația de a fi al doilea Nero. Ca și tatăl său, Domițian era chel, fapt care-l mîhnea nespus. Cînd, după tradiția cîrmuitorilor elenistici, și-a pieptănat părul în față și s-a înfățișat pe sine în portretele oficiale cu șuvițele aduse pe frunte, semănînd cu exuberantele bucle ale lui Nero, aceasta i-a adus porecla de „*calvus Nero*", „chelul Nero".[58]

Exceptînd friza Cancelariei, în mod miraculos păstrată, în cazul lui Domițian ca și al lui Nero doar monedele au rămas mărturie împotriva blamului total al posterității; nu degeaba stă Germania îndurerată, așezată deasupra unei sulițe rupte (fig. 87). În ambele cazuri sîntem astăzi mai dispuși să recunoaștem meritele acestor domnii decît erau urmașii lor imediați.[59]

Administrația lui Domițian a urmat liniile trasate de către tatăl și fratele său, înclinată fiind către emiterea de edicte severe și aspra pedepsire a contravenienților acestora. Creștinii au suferit, printre alții, rigoarea lor. În Apocalipsul sfîntului Ioan, Domițian este reprezentat ca a doua bestie. Conflictul dintre creștinătatea născîndă și cultul împăratului a devenit mai acut, iar o campanie sistematică de persecuție a început a prinde formă.[60]

În vremea Flaviilor ordinul ecvestru a ajuns să joace un rol tot mai mare. Sub Domițian s-a făcut un pas înainte, acordîndu-se membrilor săi o poziție oficială în administrație. Pentru prima oară cîțiva din membrii consiliului imperial erau cavaleri. Aparatul administrativ a fost mult extins și centralizat. S-au păstrat multe decrete din toată perioada flavică referitoare la administrarea provinciilor, epoca fiind foarte liberală cît privește acordarea cetățeniei romane.[61] Semnificativ este și faptul că tot mai multe suprafețe erau încorporate domeniului public. Mulți poeți erau direct subvenționați, fără să se înregistreze totuși o creștere a calității operelor, ci dimpotrivă; numeroase edicte garantau practicarea medicinei și angajarea retorilor ca dascăli. Sub Vespasian, marele profesor de retorică, Quintilian, a fost cel dintîi numit la o catedră de retorică subvenționată din tezaurul statului. Profesoratul a continuat în timpul domniei lui Domițian care-l simpatiza personal. Salariul era nu mai mic de 100 000 de sesterți pe an.[62] Lucruri de acest fel sînt doar sporadic puse în lumină de monumente. Multe decrete ca și constituții municipale erau așezate sub formă de inscripții în locuri adecvate, iar podurile și stîlpii miliari de pe marginea drumurilor purtau numele împăratului care le-a construit sau le-a refăcut.[63] Deși provinciile au căpătat o tot mai mare pondere, este de domeniul evidenței că izvoarele literare, numismatice și sculpturale, pun încă aproape fără excepție ac-

centul pe orașul Roma și pe locuitorii lui, acordînd prea mică atenție provinciilor și cîtuși de puțin birocrației imperiale.

Deosebit de vizibilă pe monumente este afirmarea de sine a lui Domițian. Ca împărat, a continuat în tot imperiul marile lucrări de construcții ale tatălui și fratelui, dar a vădit o predilecție pentru clădirile monumentale strălucitoare din însăși capitala imperiului, ele fiind ilustrate de monede și proslăvite de literatura contemporană. Dacă mai vechile clădiri erau restaurate, inscripțiile dedicatorii cele noi aveau să pomenească doar numele lui Domițian. În acest domeniu, ca și în ridicarea de palate, împăratul s-a simțit egalul lui Nero: aidoma acestuia, el era un cunoscător rafinat.[64]

Despre noua Porta Triumphalis a mai fost vorba.[65] Ea este reprezentată pe reversul sestertului din fig. 88, iar Marțial ne dă o sugestivă descriere (VIII, 65):

„Și-alte daruri grăiesc despre-a locului soartă aleasă:
Arcul cel consacrat neamuri învinse-a vesti,
Carul cel geamăn aici elefanți numeroși vezi trăgîndu-l,
Iar în aur turnat, jugul cel dublu strunind,
Tu, împărate, stai. Demnă ți-e Germanice poarta!
În al lui Marte oraș demnă intrare-ai făcut!"

Existau multe monumente vanitoase de acest fel, unul dintre ele purtînd friza Cancelariei, căci potrivit lui Suetonius (*Domițian*, 13, 2): „A ridicat atît de multe și de mari porți boltite și arcuri în diferite regiuni ale cetății, împodobite cu care și însemne triumfale, încît pe unul cineva a scris în grecește: «ajunge!»

Equus Domitiani

Statuia colosală a lui Domițian călare, ridicată în Forul roman în anul 91 era și ea socotită unul din principalele monumente ale epocii.[66] E înfățișată pe un sestert din 95/96 (fig. 89)[67], iar prima parte a *Silvelor* lui Statius este consacrată descrierii lui EQVVS MAXIMVS DOMITIANI IMP(eratoris).[68] Plin de uimire Statius se întreabă: „A căzut din cer opera deplin realizată?" Conform poemului, călărețul are o ținută maiestuoasă de pe care au fost șterse urmele războiului și înlocuite cu însemnele liniștitei păci. Cu mîna dreaptă ridicată oprea orice luptă, iar în stînga purta o statuie a Minervei ținînd capul pietrificant al Meduzei. Calul imita ținuta mîndră a călărețului, pășind cu copita de bronz pe părul Rinului captiv.

Ca și în alte panegirice ale timpului, poetul insistă asupra dreptei ridicate. *Ingens dextra*, „dreapta cea mare", sau *felix dextra*, „dreapta binecuvîntată", simbolizează puterea divină și era considerată semn al invincibilității.[69] Atare motiv urma să domine iconografia antichității tîrzii, marcînd în același timp începutul constituirii unei liturgii imperiale ce avea să devină dominantă în perioada tetrarhilor.

În genere, Flavii doreau să asocieze conceptul de victorie cu propria lor dinastie. Virtus devenise, precum s-a menționat, o personificare centrală, iar triumful este cultivat intensiv deopotrivă în artă și literatură.[70] Victoriei predecesorilor săi asupra Iudeei, Domițian putea adăuga victoria asupra germanilor și mai tîrziu și pe cea asupra dacilor de pe malurile nordice ale Dunării de Jos. Victoria germanică a fost sărbătorită în chip special fiindcă ea putea adumbri pe cea asupra Iudeei. Victoriosul Domițian a căpătat epitetul de Germanicus, deși nici Vespasian și nici Titus nu și l-au asumat pe cel de Iudaicus. Într-o epigramă

Marțial îl numește pe Titus *invictus*, „invincibilul", denumire deseori aplicată cîrmuitorului divin. În timpul domniei lui Domițian împăratul a devenit apărătorul invincibil, iar cinstirea victoriei este într-atît cultivată încît devine principala temă în perioadele următoare.[71]

Ea a fost deseori alăturată altei teme centrale, asociată de la început cu sistemul de guvernare al principatului: împăratul ca reprezentantul lui Jupiter. Pentru Statius Domițian este „Jupiter al nostru", iar Marțial folosește uneori epitetul „*Tonans*" (Tunătorul), atunci cînd se referă la împărat.[72] Pe mai multe serii monetare, împăratul îmbrăcat în armură este reprezentat ținînd în mîna dreaptă fulgerul lui Jupiter și încoronat de Victoria aflată în spatele său (fig. 90).[73]

Numeroase statui au fost ridicate în cinstea lui Domițian. În ciuda condamnării memoriei, multe portrete ale acestui împărat au ajuns pînă la noi. Invitat la cină, Marțial explică cuiva drumul (I, 70):

„Drumul iar să-ți explic? Treci de templul lui Castor
Ce-i de-al Vestei lăcaș și de-al fecioarelor ei sălaș
Apropiat și te urci pe ulița sacră spre Palatin veneratul
Unde vezi strălucind a-împăratului nostru statui".

De la Suetonius și Plinius cel Tînăr aflăm că pe învecinatul Capitoliu erau admise numai statuile de aur și argint ale împăratului și nu sub o anume greutate.[74]

Augustus și-a topit toate statuile sale în metale prețioase care se aflau la Roma fiindcă numai zeilor li se cuvenea să aibă efigii în aur și argint (vezi mai sus vol. I, p. 91). Acum împăratul devenise zeu! La Roma el a ajuns să fie adorat și în particular. Statius numește „sacru" tot ce avea legătură cu persoana împăratului. Persoana, ordinele, casa și ospețele sale sînt sacre. Marțial a dat dovadă de aceeași atitudine cînd se adresa lui Domițian în prefața celei de a opta cărți de epigrame: „Ca parte a cărții mele — cea mai mare și mai bună — ea se leagă de majestatea sacrului tău nume."[75] Oportunistul Marțial avea să-și schimbe radical tonul mai tîrziu, iar posteritatea nu i-a împărtășit vederile.

Domițian a îngăduit mult mai mult decît predecesorii săi să fie asociat zeilor. Pe Minerva o socotea înainte de toate zeitatea sa protectoare. La vila sa din ținutul alban ținea în fiecare an o sărbătoare în cinstea ei și pentru cultul acesteia a întemeiat un colegiu preoțesc. În noul său For, numit mai tîrziu forul lui Nerva sau forul de trecere (fig. I)[76], i-a ridicat un templu, iar pe lunga friză de pe partea interioară a zidului împrejmuitor a ținut să consemneze în detaliu respectul ce-l nutrea pentru ea. Minerva a fost ridicată la rangul deținut de Venus în timpul Iulio-Claudiilor, iar Domițian pretindea tot timpul că este fiul fecioarei.[77] Filostratus, intelectual și biograf grec, contemporan cu Cassius Dio (*Viața lui Apollonios din Tyana*, VII, 24), menționează că cineva a fost persecutat fiindcă la Tarent, unde era magistrat, a omis să menționeze în timpul unui sacrificiu că Domițian era fiul Minervei. Multe serii monetare o reprezintă pe Minerva asistîndu-l pe împărat, tot așa precum pe friza Cancelariei (fig. 85) îl împinge înainte, promițîndu-i ajutor în războiul ce avea să înceapă.

Asocierea cu Minerva era sortită să nu mai joace nici un rol ulterior, în vreme ce o alta a cîștigat considerabilă importanță în următoarele două secole: cea a împăratului cu Hercule. Marțial notează într-o epigramă că statuia de cult din nou clăditul templu al lui Hercule de pe Via Appia „poartă trăsăturile lui Caesar, zeul nostru."[78]

Cel mai clar indiciu — și cel mai abject pentru contemporanii săi — că Domițian se considera el însuși un monarh divin, constă în modul în care supușii trebuiau să i se adreseze: *dominus et deus*, stăpîn și zeu. Izvoarele literare confirmă deopotrivă încetățenirea acestei apelațiuni. Ca și celelalte aspecte ale cultului cîrmuitorului, expresia *dominus et deus noster* provine cu siguranță din regatele elenistice ale Orientului și este deosebit de ilustrativă pentru evoluția neîncetată care a avut loc după Augustus, numit numai principe, primul cetățean printre egali. Raportul este acum cel dintre stăpîn și sclavi. Monarhul divin este domnul supușilor și adoratorilor săi.[79]

Deși mai conservatoare decît literatura, monedele lui Domițian reflectă într-o oarecare măsură tendința de a ridica pe împărat la o condiție mult superioară celorlalți muritori. În toamna lui 88 Jocurile seculare au fost celebrate, după pilda acelor *ludi saeculares* ținute de Augustus în 17 î.e.n., într-o atmosferă de pompă și ceremonie. Ele au marcat o culme a domniei lui Domițian, iar scopul lor, exprimat cu precădere de monede, era să proslăvească venirea unui nou secol de aur, cel al erei flavice. Multe serii poartă, aidoma sestertului din fig. 91[80], legenda: CO(n)S(ul) XIIII LVD(i) SAEC(ulares) FEC(it), „[Domițian] a ținut jocurile seculare cînd a fost consul pentru a patrusprezecea oară". Scena e dominată de împăratul stînd în picioare. El dictează în fața templului rugăciunile unor matroane îngenuncheate care-și întind către el mîinile în semn de rugă, ca spre zeul lor. Împăratului i s-a conferit o statură colosală, iar cu mîna dreaptă acesta marchează distanța față de muritorii de rînd.

Domițian a strîns încă și mai mult decît Vespasian și Titus legătura dintre familia imperială și cultele publice, în toate cetățile imperiului crescînd în importanță cultul cîrmuitorului cu numeroasa lui preoțime. A fost ter-

minat și consacrat[81] templul lui Vespasian și al lui Titus, aflat în fața Tabulariului, în partea de sus a Forului roman, din el mai rămînînd în picioare doar trei coloane. Lăudat de poeții de curte era și templul gintei Flavia, casa în care se născuse Domițian și care a fost transformată în sanctuar. Primul din dinastia sa, Domițian se putea lăuda că este deopotrivă fiu și frate de zei. Ca și Nero, a dispus să fie schimbate numele lunilor septembrie și octombrie care au fost rebotezate *Germanicus* și *Domitianus* fiindcă, după Suetonius (*Domițian*, 13, 3): „în prima a primit *imperium*, iar în ultima se născuse".

Sestertul din fig. 88 îl numește pe Domițian consul pentru a șaptesprezecea oară. Prin această cifră i-a întrecut pe toți împărații anteriori. Faptul însemna o încordare a relațiilor cu senatul ai cărui membri s-au văzut excluși în număr mare de la această magistratură și de la onorurile pe care ea le implica. Dimpreună cu cenzura perpetuă, se sublinia așadar rolul subordonat al senatului față de împărat. Deși nenumărate persoane din consiliul principelui serviseră sub Vespasian și Titus și au continuat să-și păstreze pozițiile și după căderea lui Domițian[82], acesta și-a făcut dușmani pe mulți dintre prietenii și colegii tatălui și fratelui. Titus era prețuit pentru că nu executase nici un senator. Nimeni nu fusese urmărit pentru *crimen maiestatis* (lezarea maiestății). După propria-i mărturie n-a făptuit nimic reprobabil și nu a încurajat acuzațiile false. Împărații zeificați trebuie să privească în urmă, dacă li se aduce vreo ofensă, ca și cînd într-adevăr ar fi zei.[83] Domițian a reintrodus procesele de lezarea maiestății, dar acuzațiile că ar fi instaurat domnia terorii sînt neîndoielnic exagerate. Conform tradiției senatoriale mulți membri ai consiliului au fost condamnați la moarte, exilați sau obligați să se sinucidă, precum a fost cazul sub Nero. Pare-se că absolutistul Domițian privea orice

fel de opoziție drept un atac la adresa statului și a sa personală. După el statul se confunda cu propria-i persoană. În același fel va fi considerat și Traian, abia cîțiva ani mai tîrziu, dar el își putea permite aceasta fiindcă dădea dovadă de mult tact și fiindcă Domițian netezise drumul.

În fața comploturilor și încercărilor de asasinat se pare că Domițian devenea extrem de paranoid. În acest sens îi era de prea puțin folos că era foarte popular în rîndurile plebei, după cum fusese și Nero, și în cele ale armatei, spre deosebire de Nero, că era un excelent general ce apărea el însuși pe cîmpurile de luptă și că sporise cu o treime solda legiunilor (vezi mai sus nota 50).

După cum era de așteptat, o revoluție de palat, de care chiar Domițian se temea, l-a înlăturat în 96. Ca reprezentant de frunte al aristocrației senatoriale, Plinius cel Tînăr dă în Panegiricul lui Traian, rostit cinci ani mai tîrziu, o evocatoare descriere a iconoclasmului ce a urmat (*Panegiric*, 52): „Ca un sacrificiu adus bucuriei generale, nenumăratele lui statui zăceau sfărîmate și mutilate. Era plăcerea noastră să doborîm la pămînt acele mîndre statui, să le spargem cu toporul ca și cum din fiecare lovitură ar fi ieșit sînge și chinuri de moarte. Elanurile bucuriei noastre, atît de mult amînate, erau fără margini. Fiecare căuta un fel de răzbunare privind acele trupuri mutilate, acele membre hăcuite în bucăți, în fine, acel chip cumplit și înfricoșător aruncat în flăcări spre a fi mistuit, ca și cum din atare cumplită teroare ceva util și plăcut pentru oameni urca prin brațele focului."

Trebuie să ne amintim, o dată mai mult, că ceasul nu poate fi dat înapoi. Titlul onorific de *dominus et deus* a fost lăsat multă vreme la o parte, dar ideea imperială a mai urcat o treaptă pe scara ei către stele. În toate, Domițian a deschis calea pe care se va merge în viitor.

NOTE

1 Despre acest an tulbure a se vedea cărțile de largă circulație ale lui Greenhalgh [I B 102] și Wellesley [I B 112]. Despre portretele celor trei împărați efemeri, Galba, Otho și Vitellius, a se vedea Gjdesen [II C 57] și Fabricotti [II C 39]. La îndoielnicele portrete ale lui Otho ar trebui adăugat un cap fragmentar de la Ostia (*Scavi di Ostia* V, 1, *I Ritratti* de R. Calza, Roma 1964, nr. 65), identificat drept Domițian, dar respins de Daltrop din iconografia Flaviilor [II C 143], p. 104. Mărimea lui colosală corespunde portretelor monetare ale acestui împărat, iar legăturile stilistice cu perioada neroniană sau flavică timpurie exclud alte posibilități. Această identificare, deja sugerată de V. Poulsen în *Gnomon* 38, 1966, p. 86 a fost susținută recent de Jucker [II C 89], p. 148, nota 75.

2 Martin [II H 87]. Mai de curînd Kragelund a demonstrat [I B 107] că singura dramă romană cu adevărat istorică, *Octavia*, a fost scrisă de pe poziții antineroniene și se adresa acelorași cercuri ca și monedele anonime.

3 *BMC* [II H 18] I, Războaiele civile, nr. 7 și urm. Martin [II H 87], catalog 49—50.

4 *BMC* [II H 18] I, Războaiele civile, nr. 65 și urm.; Martin [II H 87], catalog 7.

5 Suetonius, *Divinul Vespasian*, 1.

6 De o deosebită valoare prin verismul său funciar este capul de la Gliptoteca Ny Carlsberg, catalog 659 a, Poulsen [II C 116] II, nr. 3. Acest portret ne amintește de asemuirea, în Suetonius, *Divinul Vespasian*, 16, a lui Vespasian cu o vulpe; a se vedea și Zanker [II C 153] p. 175; a se vedea și recenta contribuție a lui Ramage [I G 60], p. 209 și urm. Despre portretele lui Vespasian și ale celorlalți membri ai dinastiei Flaviilor, a se vedea Wegner [II C 143] și De Franciscis [II C 34]. Bergmann și Zanker [II C 17] tratează un aspect particular a cărui semnificație este relevată și de Paladini [II C 107]. Tipologia portretelor lui Vespasian nu prea este clară, iar Wegner [II C 143], p. 9 și urm. nu a lămurit lucrurile bazîndu-și sistematizarea pe ideea că portretele trebuie seriate în ordinea vîrstei crescînde a celui reprezentat: a se vedea remarcile la Bergmann și Zanker [II C 17], p. 332 și urm. Pare-se că Wegner nu și-a dat seama că portretul imperial este înainte de toate mesaj politic; pentru acest aspect vezi Zanker [II C 153]. De pildă este greu de crezut că Vespasian a devenit complet chel între șaizeci și șaptezeci de ani! Spre a obține rezultate convingătoare în clasificarea portretelor lui Vespasian trebuie luat în considerare substratul politic, precum și inscripțiile, care constituie materialul de bază, aproape cu totul neglijat. Despre perioadă în general, a se vedea Bengtson [I B 98].

Pentru arta vremii se va consulta Picard [II A 34], Blanckenhagen [II A 7] şi Strong [II A 45], capitolul 6, iar pentru legătura dintre artă şi literatură, Croisille [II K 16]. Pentru cronologie vezi acum Buttrey [I C 2].

7 Pentru o scurtă discuţie despre această lege, cu trimiterile bibliografice respective, a se vedea Garzetti [I A 9], p. 629 şi urm., iar mai de curînd Brunt [I D 8].

8 Suetonius, *Vespasian*, 25; Cassius Dio, LXV, 12; vezi Paris [I G 58], p. 171 şi urm.

9 Despre senatori, obîrşiile şi carierele lor, vezi Eck [I D15] şi Houston [I B 103]. Pentru schimbările din straturile superioare ale societăţii, a se vedea cercetarea de ansamblu a lui Gagé [I E 22], în special capitolele II—III, precum şi Bengtson [I B 98], capitolul 5; vezi de asemenea şi Hopkins [I E 18]. Începînd cu Vespasian, împăraţii Flavi au urmat o politică foarte activă în provincii; pentru studiul scopurilor şi mijloacelor în administraţia provincială romană a se vedea Orsted [I B 108].

10 Vezi MacMullen [I E 32], p. 46 şi urm. Atitudinea faţă de filosofi a devenit mai drastică sub domnia lui Domiţian. Despre acest subiect, în general, vezi Brunt [I G 13].

11 Despre relaţiile lui Vespasian cu senatul, aşa cum se reflectă ele în emisiunile monetare, se va vedea excelenta teză de doctorat a lui J. E. Blamberg [II H 17], p. 148 şi urm. În genere despre emisiunile monetare ale lui Vespasian, vezi Bianco [II H 15].

12 Despre războiul iudaic din anii 66—70, vezi Smallwood [I A 22], capitolul 12.

13 Pentru profeţiile care au circulat în Iudeea despre Vespasian, vezi Schalit [I B 109], p. 214 şi urm.

14 Ceea ce rămăsese din zidul cetăţii a servit la apărarea garnizoanei lăsate de Titus; vezi Josephus, *Războiul iudaic*, VI, 413 şi VII, 1—5; a se vedea şi Lifshitz [I A 11], p. 469 şi urm.

15 Despre efectivele umane în opera lui Josephus, vezi Byatt [I E 10]. Pentru bătăliile decisive se vor vedea atrăgătoarele expuneri ale lui Furneaux [I B 100] şi Yadin [II J 140]. O foarte bună traducere comentată a lui Flavius Josephus este cea datorată lui O. Michel şi O. Bauernfeind [I C 18].

16 *BMC* [II H 18] II, Vespasian, nr. 543 şi urm.

17 Vezi Blamberg [II H 17], p. 33 şi 100. În genere pentru identificarea lui Vespasian cu Augustus, a se vedea Isager [I B 104].

18 Nash [II J 93] I, p. 439 şi urm. şi Bauer [II J 8], în special p. 325 şi urm. Cunoaşterea noastră asupra acestui complex este foarte limitată, întrucît s-a păstrat în stare proastă şi nu a fost decît puţin cercetat arheologic.

19 Vezi Scott [I H 20], p. 23 şi urm. şi 64 şi urm., precum şi Blamberg [II H 17], p. 207 şi urm. Bibliografia

recentă se află la Herz [I H 12]. Pentru Domiţian, în special, vezi mai jos.

20 Vezi Isager [I B 104], precum şi Williams [I C 38], capitolul IV.

21 *Punica*, III, 595 şi urm. Despre datarea acestui poem, vezi Wistrand [I C 39].

22 Franke şi Paar [II H 48], nr. 364; vezi *BMC* [II H 18] II, Titus, nr. 272 şi urm.

23 Anecdota citată este printre foarte puţinele pe această temă şi foarte discutată. În realitate ştim prea puţin despre administrarea lucrărilor publice la Roma. Pentru aceasta şi temele conexe, vezi Brunt [I E 8] şi Skydsgaard [I E 46], în special p. 225 şi urm., cu trimiteri la discuţie. Skydsgaard se referă şi la mărturisirea lui I.M. Finley (*EconHistRev*, seria a doua, 18, 1965, p. 43): „N-am fost niciodată în stare să pricep această poveste (adică *Vespasian*, 18): la Roma împăraţii hrăneau plebea cu pîine şi jocuri de circ, nu cu locuri de muncă". Pe aceeaşi poziţie se situează mai recent şi Casson [I E 11]. Atare viziune „primitivă", exprimată şi de Finley [I E 21], p. 75 şi capitolul VI, este tipică unui anumit grup de cercetători moderni, cîteva remarci pertinente aflîndu-se şi în recenzia lui Martin Frederiksen, în *JRS*, 65, 1975, p. 170 şi urm. Poate că anecdota este atipică, ori poate itinerantă; în tot cazul ea părea firească cititorului lui Suetonius.

24 Amfiteatrul a fost inaugurat de Titus în anul 80 e.n. şi complet terminat sub Domiţian, vezi Nash [II J 93] p. 17 şi urm. În genere despre atare construcţii se va vedea Hönle şi Henze [II J 62], p. 119 şi urm.

25 *BMC* [II H 18] II, nr. 190 şi urm.; Kent [II H 70], nr. 239.

26 Vezi Nash [II J 93] I, p. 133 şi urm. cu bibliografia. Contribuţiile mai recente sînt: Magi [II J 85], *idem* [II J 86] şi Gabelmann [II K 28]. Despre portrete a se vedea Bonanno [II C 20], p. 62 şi urm. O figură provenind de la friza îngustă triumfală se află acum la Gliptoteca Ny Carlsberg: vezi Gojdesen [II D 28]. O temeinică publicaţie despre arc a fost întreprinsă de curînd de către Pfanner [II D 69].

27 Despre compararea celor două arcuri a se vedea Hassel [II J 57], p. 23 şi urm.

28 S-a demonstrat, nu foarte convingător însă, de către Magi [II J 85] şi *idem* [II J 86], că faţada vestică a aticului, pe care se află acum o inscripţie comemorînd restaurarea lui Pius VII, purta în antichitate o alta cu numele lui Traian. Astfel cele două faţade s-ar fi deosebit din acest punct de vedere. Această teorie este respinsă şi de M. Spannagel, în *AA*, 1979, p. 376 şi urm. Ca argument suplimentar împotriva datării tîrzii, se poate invoca reprezentarea Porţii Triumfale, în dreapta respectivului panou, în forma ei predomiţianică (a se vedea mai jos).

29 Vezi Jonsson [II J 66], p. 108 și urm. Lucrul nu a început de fapt în timpul stăpînirii franceze la Roma; abia în 1817 lucrarea i-a fost încredințată lui Stern, arhitect al Vaticanului, care a început desfacerea monumentului. Stern a murit și au trecut șapte ani pînă cînd restaurarea să fie terminată de către francezul Valadier. Așa cum se înfățișează astăzi arcul, este printre cele mai timpurii exemplificări ale concepției restaurationale moderne. Blocurile originale au fost numerotate spre a se asigura reamplasarea corectă, iar părțile lipsă au fost înlocuite cu travertin care se deosebește, fără să contrasteze dizarmonic, de fațada originală în marmură de Pentelic.

30 Pe cele două mari panouri unele părți ale reliefului nu sînt finisate: vezi Magi [II J 86], p. 342 și urm. Oricum, acest lucru nu e fără precedent în relieful oficial roman.

31 *CIL*, VI, 944: „Senatul și poporul roman... împăratului Titus Caesar, fiul lui Vespasian... învestit cu puterea tribuniciară pentru a zecea oară, principelui lor... pentru că, urmînd sfatul și politica tatălui său, a cucerit sub auspiciile acestuia poporul evreu și a luat cetatea Ierusalimului pe care toți regii, generalii sau neamurile de mai înainte au asediat-o zadarnic ori au renunțat să o asedieze". Poate că un fragment de relief, aflat acum la Muzeul Capitoliului, aparține acestui arc: vezi La Rocca [II D 46]. Un cap fragmentar în relief, descoperit într-un depozit medieval pe Via Sacra și identificat ca portret al lui Titus, va fi aparținut și el respectivului arc. S-ar putea tot atît de bine, după cum a sugerat Wegner [II C 143], p. 93, să fie un fragment al versiunii anterioare a panoului central de boltă al arcului de pe Via Sacra, în locul căruia se află acum cel cu apoteoza: vezi Bonanno [II C 20], p. 67 și urm.

32 Vezi Magi [II D 54], p. 111 și urm.; despre coroană și va vedea, în general, Alföldi [II K 2], p. 156 și urm. și Versnel [I G 75], p. 75 și urm.

33 Despre această pereche vezi Kunckel [II K 45], în special p. 40 și urm. Cu precădere despre Geniul poporului roman se va consulta Béranger [I G 7] și Saletti [II D 85].

34 Vezi Lyngby [II J 82] și Coarelli [II J 25].

35 *Războiul iudaic*, VII, 158—162. Josephus relatează mai departe că Torah și draperiile de purpură ale sanctuarului au fost depozitate în palatul imperial. Tezaurele au rămas în templul Păcii pînă cînd vandalii au prădat Roma și le-au luat cu ei în 455, în capitala lor Cartagina. Aproape cu un veac mai tîrziu, Belisarius le-a recapturat în 534 și le-a trimis la Constantinopol, de unde Iustinian, înduplecat de un sfetnic evreu, le-a trimis înapoi la Ierusalim, neîndoielnic spre a fi depuse în biserica Sfîntului Mormînt. Repatrierea avea să fie însă de scurtă durată căci în 614 perșii au cucerit orașul și au jefuit toate sanctuarele, tezaurele evreiești dispărînd pentru totdeauna.

36 Hamberg [II D 31], în special p. 50 și urm., care este încă o lucrare de bază. A se vedea și importanta discuție la Koeppel [II D 44] și Torelli [II D 94], capitolul V, care pledează pentru deosebirea dintre „adevăratele" reliefuri istorice și cele reprezentînd rangul.

37 Vezi Fears [I G 26], în special p. 924 și urm.

38 Unele probleme teoretice importante privitoare la limbajul figurativ și la gramatica sa sînt atinse de Hölscher [II K 38], în special p. 297 și urm.

39 Aceste fenomene sînt elucidate de Zanker [II J 144], Wrede [II B 32] și *idem*. [II K 88]. Despre burghezime, vezi Gagé [I E 21], capitolul V.

40 Vezi Pollitt [II K 62], p. 168 și urm. Se mai făceau încă cópii după sculpturile grecești, dar cel mai adesea se creau hibrizi, odinioară socotiți cópii romane ale originalelor grecești: vezi Zanker [II B 34], *passim*.

41 Despre iluzionismul în relieful roman și raportul său cu pictura, a se vedea Picard [II F 6]; vezi de asemenea Koeppel [II D 44], p. 523 și urm. Koeppel schițează (p. 531) o reprezentare grafică a unui relief „convențional" tipic roman (vezi și fig. 82).

42 De fapt cîteva fotografii deformante ca aceea folosită pe coperta și pe planșa color opusă p. 172, la Grant [II J 49], luate cu un grandangular, dintr-o poziție oblică și dintr-un unghi foarte jos, dau o mai bună idee asupra panoului. Așa cum s-a subliniat limpede în discuția despre panourile cu reliefuri ale lui Marcus Aurelius (vezi vol. II, p. 131), multe din ele sînt prezentate dintr-un unghi optim. Panourile Arcului lui Titus, fiind mai late decît înalte, au de fapt o suită de astfel de puncte. Se poate spune că fiecare panou se desfășoară în fața privitorului pe măsură ce acesta înaintează pe sub arc. Sînt îndatorat sculptorului Eric Erlandsen pentru discuția stimulativă despre aceste panouri.

43 Publicația de bază este cea a lui Magi [II D 54]. Pentru literatura de specialitate mai recentă a se vedea Helbig [II A 23] I, nr. 12 și p. 378.

44 Întrucît cele două scene sînt de sine stătătoare, se poate presupune că ele erau părți ale unui ciclu mai mare, ca mai tîrziile panouri cu reliefuri ale lui Marcus Aurelius, (vezi vol. II, p. 130); despre tipul de monument posibil, se va vedea Pfanner [II D 68].

45 Mai recent McCann [II D 59], cu o replică a lui Magi [II D 55]. Foarte sobră printre multele contribuții la această problemă și la altele este cea a lui Toynbee [II D 96].

46 Pentru tratarea acestor motive, vezi Koeppel [II K 44].

47 Suetonius, *Domițian*, 1. Acest capitol conține relatarea detaliată a succesiunii evenimentelor.

48 Kneissl [I C 21]. Data războiului este controversată, vezi Jones [I B 106]. Pentru războaiele din nord ale lui

Domiţian a se vedea Garzetti [I A 9], p. 286, cu trimiteri bibliografice la p. 655 şi urm.

49 Despre atare politică de frontieră vezi Luttwak [I D 24], p. 51 şi urm.

50 Cu începere din vremea lui Caesar solda legionarilor era de 225 de denari pe an. Domiţian a sporit-o la 300 de denari şi ea n-a mai fost mărită pînă la Septimius Severus. Despre plata soldaţilor vezi Watson [I D 38], p. 89 şi urm.

51 Lespedea din extrema stîngă este singura care lipseşte în întregime. Despre ea a se vedea Magi [II D 54], fig. 83, care a întregit-o prin figurarea porţii unei cetăţi, în sprijinul identificării frizei ca *adventus*; nimeni nu l-a urmat însă în atare demers. Linfert [II D 51] a sugerat în acel loc existenţa personificării unei şosele şi a unui cal, iar Simon [II D 87] prezenţa lui Jupiter Capitolinus pe tron. Orice interpretare depinde însă, în principiu, de părţile păstrate. Este evident că artistul a reuşit să sugereze plecarea la război a împăratului în calitatea sa de comandant.

52 Despre acest subiect a se vedea Bergmann şi Zanker [II C 17], Domiţian / Nerva, catalog 30.

53 Capetele lictorilor de pe fundalul panoului cu triumful lui Titus (fig. 80) sînt puse în legătură cu capetele lictorilor de pe friza Cancelariei, vezi Kähler [II A 26], pl. 162—163. Mai mult încă, există o destul de strînsă asemănare stilistică între unele figuri, în special cele ale lictorilor şi soldaţilor, de pe friza Cancelariei şi unele figuri pe reliefurile, înfăţişînd pretorieni, descoperite la Puteoli şi aflate acum unele la Berlin şi altele la Philadelphia. Ultimul din reliefurile menţionate poartă pe revers o inscripţie domiţianică parţial ştearsă, ceea ce indică drept dată a sculpturilor domnia lui Nerva sau poate chiar a lui Traian, lespezile devenind disponibile pentru reîntrebuinţare după condamnarea memoriei lui Domiţian, în 96. Pentru reliefurile de la Puteoli a se vedea Kähler [II D 36] şi Rotili [II D 80], p. 63 şi urm. În genere pentru capetele de pe friza Cancelariei a se vedea Bonanno [II C 20], p. 52 şi urm.

54 Piesa de argint de cinci denari: *BMC* [II H 18] II, nr. 85; Sutherland [II H 121], nr. 342/343. Despre medalioanele romane a se vedea trimiterile de mai jos, capitolul V, nota 164.

55 *BMC* [II H 18] II, Vespasian, nr. 743. Despre portretul lui Domiţian şi evoluţia sa a se vedea Wegner [II C 143], p. 30 şi urm. Din păcate portretele lui Titus şi Domiţian nu sînt întotdeauna convingător departajate în ceea ce D. E. Strong denumeşte în recenzia sa din *Gnomon* 40, 1968, p. 217, „pămîntul nimănui" dintre cei doi împăraţi; a se vedea şi recenzia lui J. Bracker din *BJb*, 171, 1971, p. 717—720. Se pune întrebarea dacă

Wegner, fiind un cercetător mai vîrstnic, are căderea să aleagă primul.

56 *RIC* [II H 101] II, nr. 416; Kent [II H 70], nr. 252.

57 Despre reflectarea în emisiunile monetare a acestui titlu a se vedea Buttrey [II H 23] şi în genere despre legendele monetare ca izvoare, *idem*. [I C 2].

58 Iuvenal, *Satire*, IV, 37 şi urm.

59 Vezi Christ [I B 99], Waters [I B 110], *idem*. [I B 111] şi Jones [I B 105]. Pentru referiri suplimentare la această problemă, vezi Blamberg [II H 17], p. 134 şi nota 123.

60 În această perioadă timpurie iudaismul şi creştinismul sînt foarte des confundate. Referitor la persecuţiile din timpul lui Domiţian a se vedea Keresztes [I J 14], p. 257 şi urm.; se va vedea şi mai jos capitolul V, nota 70.

61 Vezi Sherwin-White [I D 34], p. 252 şi urm. Se va consulta şi studiul lui Orsted [I B 108]. În genere pentru administraţia lui Domiţian se va recurge la Garzetti [I A 9], p. 276 şi urm., cu trimiteri la p. 645 şi urm. şi 753 şi urm.; a se vedea mai sus şi bibliografia de la nota 59.

62 Kennedy [I F 8], capitolul 7; vezi şi Bengtson [I B 98], p. 146 şi urm.

63 După cum s-a demonstrat de către Pekary [I D 29], capitolul 3, o mare parte a costului construcţiei de drumuri era suportată de indivizi particulari, în ciuda deselor afirmaţii ale împăraţilor că întreaga sumă a fost plătită de ei; a se vedea şi Herzig [I D 21], p. 640 şi urm.

64 În timpul domniei lui Domiţian Palatinul a fost aproape în întregime acoperit de măreţul palat imperial, *Domus Augustiana*. Cea mai impunătoare era partea numită Domus Flavia care cuprindea sălile oficiale. Această parte a palatului, care a fost clădită de arhitectul Rabirius, era deosebit de apreciată de poeţi şi chiar reprezentată pe o monedă. Ca şi Domus Aurea a lui Nero, palatul lui Domiţian reprezintă o piatră de hotar în evoluţia arhitecturii romane. Despre această temă se va consulta MacDonald [II J 83], capitolul III, şi Wataghin Cantino [II J 137]; a se vedea şi Giuliani [II J 46], iar despre sălile festivităţilor imperiale, Tamm [II J 125], în special p. 79 şi urm. Dimensiunile planului construcţiilor domiţianice sînt date de Finsen [II J 39] şi *idem*. [II J 40]. În genere despre arhitectura domiţianică se va vedea Blake [II J 12], p. 99 şi urm., Ward-Perkins [II J 136], p. 73 şi urm., precum şi Anderson [II J 3].

65 Vezi mai sus nota 34.

66 Nash [II J 93] I, p. 389 şi urm., cu trimiterile bibliografice. Blanck [II B 3], p. 14, argumentează, întemeindu-se pe un pasaj din Statius, că statuia era o readaptare a unei statui a lui Alexandru cel Mare.

67 *BMC* [II H 18] II, p. 406.

68 Statius, *Silvae*, I, 1, 1—107. Despre acest poem vezi Newmyer [I C 26].

69 Pentru acest motiv a se vedea Brilliant [II K 11], p. 96 şi urm.
70 Vezi Taisne [II K 81].
71 Despre acest subiect vezi Fears [I G 25].
72 *Silvae*, I, 6, 25—27; *Epigrame*, VII, 56, 99. Toate izvoarele relevante se află la Sauter [I H 19], capitolul VII. În general despre acest subiect a se vedea Fears [I G 24], p. 97 şi urm.
73 *BMC* [II H 18], II, nr. 410.
74 *Domiţian*, 13, 2; *Panegiricul*, 52. Vezi şi mai jos.
75 Despre *sacer* folosit ca titlu imperial, vezi Frei-Stolba [I G 27], p. 31 şi urm.
76 Forul a fost aproape terminat de Domiţian, dar dedicat abia sub domnia lui Nerva, în anul 97 e.n.: vezi Nash [II J 93], p. 433 şi urm. Pentru decoraţia arhitecturală şi sculpturile în relief, a se vedea Blanckenhagen [II J 14]. Pentru planul întregii zone vezi Bauer [II J 8].
77 Vezi Girard [I B 101].
78 *Epigrame*, IX, 65. Pentru aceasta şi alte identificări cu zeii, vezi Scott [I H 20], p. 141 şi urm.
79 Despre aceasta se va vedea Scott [I H 20], capitolul VII. Este desigur reprobabil faptul că Domiţian a mers atît de departe pe calea ambiţiilor sale de a fi socotit zeu; despre acest subiect se va vedea şi Fears [I G 23], p. 222 şi urm.
80 *BMC* [II H 18] II, nr. 424. Despre acest subiect vezi Carlson [II H 26].
81 Nash [II J 93] II, p. 501 şi urm.
82 Devreker [I D 11].
83 Citat de Cassius Dio, LXVI, 19.

CUPRINS

Introducere. Propaganda în arta romană 5
NOTE 16
I **Republica** 18
Preludiu 18
Monedele 23; *Statuile* 44; *Pictura triumfală* 48; *Arta reliefului* 52.
NOTE 54
II **Principatul augustan** 75
Octavian 76
Portretele oficiale 90; *Statuia de la Prima Porta* 96; *Monedele* 105; *Arcul de triumf al bătăliei de la Actium* 108; *Arcul partic* 109; *Altarul Păcii lui Augustus* 115.
Provinciile 131
Cenotaful lui Gaius Caesar 132; *Cameele imperiale* 134; *Gemma Augustea* 135; *Forul lui Augustus* 141.
Ordinea succesorală 152
NOTE 157
III **Iulio-Claudii** 183
Tiberius 183
Caligula 188
Claudius 190
Reliefurile de la Ravenna 194.
Nero 201
NOTE 230
IV **Flavii** 238
Anul celor patru împăraţi 238
Vespasian şi fiii săi 241
Colosseum 238; *Arcul lui Titus* 240; *Reliefurile Cancelariei* 251; *Equus Domitiani* 261.
NOTE 267